



HAL
open science

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)

Claire Lotiron

► To cite this version:

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). Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL020 . tel-04559412

HAL Id: tel-04559412

<https://theses.hal.science/tel-04559412>

Submitted on 25 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »
Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Claire LOTIRON

le : 25 janvier 2024

**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)**

VOLUME 1

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Professeure des Universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Sylvie DOUCHE – Professeure des Universités, Sorbonne Université

M. Michel DUCHESNEAU (Président du jury) – Professeur des Universités, Université de Montréal

Mme Muriel JOUBERT – Maîtresse de conférences habilitée, Université Lyon 2

M. Yvan NOMMICK – Professeur des Universités, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mme Anne PENESCO – Professeure des Universités honoraire, Université Lyon 2

**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)**

REMERCIEMENTS

Au terme de ces nombreuses années de recherche, je souhaiterais exprimer toute ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont apporté leur aide et leur soutien. En premier lieu, ma directrice de thèse, Sylvie Douche, qui m'a accompagnée sur la voie de la recherche depuis la première année de Master, m'assurant d'une grande disponibilité et d'une écoute toujours bienveillante. Je remercie les membres du jury qui ont accepté d'apporter leur expertise à ce travail, Sorbonne Université de m'avoir octroyé un contrat doctoral, Michèle Barbe et Denis Herlin, membres de mon comité de suivi, qui ont fait considérablement évoluer mon sujet à la faveur de nos échanges toujours constructifs.

Ma reconnaissance va également aux personnes qui m'ont apporté leur concours au début de mes recherches : Marie-Claire Jamet et Anne Ricquebourg, pour l'accès aux archives familiales de Pierre Jamet, Germaine Dorgeuille, pour son précieux témoignage sur René Le Roy qu'elle connaissait si bien, Joseph Colomb, pour m'avoir transmis le fruit de ses recherches sur le Quatuor Calvet, Lionel Vargas, pour le partage de nombreux ouvrages sur la harpe aux États-Unis, Nathalie Hérold, pour ses suggestions de lecture relatives au timbre musical. Je remercie également Sonia Popoff, pour l'accueil chaleureux qu'elle me réservait lors de mes nombreuses séances de travail à la Bibliothèque La Grange-Fleuret, Ghislaine Petit-Volta et Thomas Vernet pour m'avoir facilité l'accès aux documents relatifs à la carrière de Pierre Jamet, mais également Clémence Dujardin et Isabelle Mattard, bibliothécaires au Conservatoire Royal de Bruxelles, qui m'ont transmis la partition du quintette de Jongen introuvable en France. Mes pensées vont également à mes relectrices avisées, Léa Maubon, Marine Michault et Léa Oberti, mon père pour son aide précieuse, Óscar Catalán González pour son soutien et son savoir-faire en statistiques, Judith Barnoin pour les traductions.

J'adresse mes chaleureux remerciements à mes amis et à mes proches, en particulier mes parents, ma sœur Anne et mon frère Luc, mes amis doctorants et docteurs, mes collègues du département de musicologie de Poitiers qui m'ont toujours soutenue. Enfin, je remercie mon conjoint Jean-François, son écoute dans les moments de doute et sa bienveillance durant toutes ces années m'ont été d'une aide indispensable. Je n'oublie pas nos deux merveilleux enfants, Gaspard et Victor, sans qui cette thèse aurait été terminée bien plus tôt !

INTRODUCTION

L'origine de ce travail sur le Quintette Instrumental de Paris tient à une boutade prononcée en 2005 par mon professeur de musique de chambre au Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt¹, alors que je me présentais à lui le jour de la rentrée : « encore une harpiste ! et bien, ce sera donc une *Sonate* de Debussy supplémentaire à travailler. Je sais qu'il existe un grand nombre de quintettes avec harpe, certains très jolis, mais les répétitions à cinq personnes sont trop compliquées à gérer ! ». En tant que harpiste, j'ai toujours été sensible au répertoire de mon instrument que l'on dit tour à tour restreint², peu intéressant ou fortement ancré dans un romantisme tardif³. Je n'avais jusqu'alors jamais entendu parler de ce répertoire en quintette et, bien évidemment, cela m'interpella immédiatement. L'ironie du sort a voulu que je consacre, cette année-là, mon mémoire de première année de Master à la formation plus traditionnelle du quintette avec piano⁴. Passionnée par le travail interprétatif que nous avons fourni cette année-là, mes camarades et moi⁵, pour la *Sonate* de Debussy, je décidai de poursuivre mes investigations sur cette œuvre et découvris très rapidement qu'elle fut écrite initialement pour une harpe chromatique sans pédale, commercialisée par la firme Pleyel. Cet instrument fut pour moi une totale découverte et son étude plus poussée, dans le cadre de mon mémoire de Master 2, m'apporta une connaissance et une compréhension supplémentaires du répertoire pour la harpe ayant émergé en France entre 1900 et 1930. La querelle entre la firme Pleyel, défenseuse de son nouvel instrument, et la firme Érard, fournisseuse de harpes à pédales traditionnelles, fut à l'origine de la composition d'un grand nombre de pages musicales que les harpistes continuent d'interpréter abondamment de nos jours. Le répertoire en quintette pour flûte, harpe et trio à cordes qui émerge précisément dans les années 1920 est redevable, d'une certaine manière, à l'invention de Gustave Lyon qui n'a, malheureusement, pas perduré.

¹ Qu'il me soit donc permis de remercier Bertrand Raynaud qui, sans le savoir, est à l'origine de ce travail.

² Retenons tout de même les principales contributions françaises de Fauré (*Impromptu, Une châtelaine en sa tour*), Caplet (*Divertissements*), Pierné (*Impromptu-Caprice*), Cras (*Impromptus*), Roussel (*Impromptu*), Ropartz (*Impromptu*) ou Tailleferre (*Sonate*) qui continuent d'être abondamment interprétées par les harpistes solistes.

³ L'abondante production de Marcel Tournier, Marcel Grandjany ou Alphonse Hasselmans, tous d'éminents harpistes et fins connaisseurs de leur instrument, fait encore largement partie du répertoire pour harpe seule. Certaines pages montrent, à mon sens, un intérêt pédagogique et technique supérieur aux intérêts purement expressifs et musicaux.

⁴ *Quelques aspects analytiques des Quintettes avec piano de Franz Berwald*, mémoire de Master 1 en musique et musicologie sous la direction de Sylvie Douche, Paris, Sorbonne Université, 2006 [inédit].

⁵ Il s'agit de la flûtiste Maria Ariz Lopes et l'altiste Béatrice Barberon, toutes deux instrumentistes professionnelles.

Ce regain d'intérêt envers un instrument relativement délaissé au siècle précédent – au profit du piano – conjugué à des facteurs historico-esthétiques propres à la France des années 1920, comme la dynamique déjà bien amorcée en faveur de la musique de chambre en France, l'intérêt porté au timbre et aux sonorités nouvelles, la revendication nationaliste, sont autant de terrains favorables au déploiement d'une formation chambriste singulière, associant pour la première fois une flûte, une harpe et un trio à cordes. Car ce répertoire est intimement lié aux interprètes qui l'ont fait vivre et qui en sont les initiateurs : le Quintette Instrumental de Paris, société de musique de chambre créée en 1922 et conduite par René Le Roy à la flûte, René Bas au violon, Pierre Grout à l'alto, Roger Boulmé au violoncelle, Marcel Grandjany puis Pierre Jamet à la harpe. Ce travail de double mise à l'honneur, celle d'une part, d'une formation chambriste dont on ne mesure pas, aujourd'hui, l'impact qu'elle a pu exercer sur la vie musicale française de son époque, et celle, d'autre part, de son répertoire original comprenant un nombre significatif de partitions injustement oubliées, souhaite contribuer à une meilleure connaissance des enjeux et évolutions de la pratique chambriste entre les deux guerres mondiales. À une époque où les concerts de musique de chambre étaient encore largement dominés par la présence du piano, de la mélodie et des formations traditionnelles, comme les sonates en duo, le trio piano-violon-violoncelle ou quatuor à cordes, l'étude d'une formation atypique dont la carrière s'est implantée durablement représente, à mon sens, un enjeu particulièrement stimulant.

Le présent travail se veut avant tout une contribution à l'étude du genre de la musique de chambre qui ne dispose pas, selon moi, de la visibilité qu'elle mérite, aussi bien dans les ouvrages généralistes que disciplinaires que dans les travaux universitaires. Les principaux dictionnaires et encyclopédies généralistes s'accordent sur la définition de la musique de chambre en tant que genre musical requérant un petit nombre de musiciens, généralement jusqu'à dix musiciens, et dont l'origine remonte tout autant à l'Italie baroque, avec la pratique de la *musica da camera*, qu'en France, à la Cour de Louis XIV. Alors que Le Robert ne propose pas d'entrée du tout pour ce genre, le Larousse se veut relativement laconique : « répertoire profane destiné à une petite formation de musiciens⁶ ». L'encyclopédie Universalis en propose une définition plus précise, notamment ce qui le distingue de la musique orchestrale, outre l'effectif qu'il requiert, soit l'intention soliste de chaque partie musicale : « au sens moderne, “musique de chambre” est une expression générique s'appliquant à des compositions pour un

⁶ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chambre/14530#152156>, consulté le 30/01/2023.

petit nombre d'instruments solistes⁷ ». Parmi les ouvrages spécifiquement musicologiques, le dictionnaire de Marc Honegger en resitue notamment son origine et son évolution⁸ :

Bien qu'elle ait existé dans les cours du Moyen Âge, à la Cour de France et dans la plupart des cours européennes, ainsi que dans la bourgeoisie citadine de la Renaissance, la notion de musique de chambre remonte à la *musica da camera*, qui apparut en Italie vers 1600. Elle englobait au début toutes les compositions instrumentales et vocales autres que celles destinées à l'église, à l'opéra ou quelque solennité. De nos jours, cette locution désigne, au sens strict, différents genres et formes de musique instrumentale s'adressant à un nombre réduit de musiciens, destinés de ce fait à être exécutés dans un cadre intime.

Enfin, le Grove inclut la notion d'exigence compositionnelle et la destination du genre vers le plaisir de l'interprète et de l'auditeur⁹ :

Dans l'usage courant, le terme « musique de chambre » désigne généralement une musique écrite pour un petit ensemble instrumental, avec un seul musicien par partie, et destinée à être jouée soit en privé, dans un environnement domestique avec ou sans auditeurs, soit en public dans une petite salle de concert, devant un public restreint. Par essence, le terme implique une musique intime, soigneusement construite, écrite et jouée pour elle-même ; et l'un des éléments les plus importants de la musique de chambre est le plaisir social et musical qu'éprouvent les musiciens à jouer ensemble.

La collection d'ouvrages musicologiques *Cambridge companion*, si elle aborde aussi bien des genres, des œuvres, des compositeurs ou des notions, ne possède pas de volume consacré à la musique de chambre. Tous juste pouvons-nous évoquer, sur les 95 numéros que compte la collection, celui consacré au quatuor à cordes, preuve s'il en est que cette formation traditionnelle reste le parangon de la musique pure. Concernant les ouvrages spécialisés dans le genre, retenons l'entreprise amorcée à la fin des années 1920 par le violoniste amateur Walter Wilson Cobbett et qui fait l'objet d'augmentations régulières. Le *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre* reste, à mon sens, l'ouvrage le plus complet sur le sujet. Le *Quintette Instrumental de Paris* y est abordé à plusieurs reprises et fait l'objet d'un bref article. Outre ces quelques références encyclopédiques, certains ouvrages affinent un plus fort axe d'étude, en choisissant d'aborder le genre par le prisme des compositeurs, des œuvres, des pratiques

⁷ Article « musique de chambre » dans l'Encyclopédie Universalis rédigée par Marc Vignal et Pierre Breton, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-de-chambre/>, consulté le 30/01/2023.

⁸ Marc Honegger (dir.), *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996, p. 655-656.

⁹ « In current usage the term 'chamber music' generally denotes music written for small instrumental ensemble, with one player to a part, and intended for performance either in private, in a domestic environment with or without listeners, or in public in a small concert hall before an audience of limited size. In essence, the term implies intimate, carefully constructed music, written and played for its own sake; and one of the most important elements in chamber music is the social and musical pleasure for musicians of playing together ». (entrée « chamber music » du Grove music online, rédigée par Christina Bashford, <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005379?rskey=hkG9BA&result=11#omo-9781561592630-e-0000005379-div1-0000005379.4>, Consulté le 30/01/2023).

chambristes ou en revenant sur un contexte historique précis. Ainsi, *Le Guide de la musique de chambre*, publié en 1984 sous la direction de François-René Tranchefort, aborde avant tout le répertoire chambriste, au moyen d'un repère biographique de son auteur et une présentation analytique de chacune des œuvres relevant du genre. Les ouvrages de Joël-Marie Fauquet¹⁰, de Myriam Chimènes¹¹ et de Michel Duchesneau¹² nous apportent un précieux éclairage sur l'évolution des pratiques chambristes en France, son transfert du cadre intime aux salles de concerts et la nature de ses diffuseurs et promoteurs. Il faudrait enfin citer le panorama de la musique de chambre en France proposé par Danièle Pistone et Serge Gut¹³, revenant sur les raisons de l'essor du genre depuis 1870 jusqu'en 1918.

Pour autant, l'étude de la musique de chambre à travers ceux qui l'interprètent et qui la font vivre est un chemin finalement peu emprunté par les chercheurs. Si quelques noms de musiciens désormais célèbres ayant mené leur carrière professionnelle entre les deux guerres ont fait l'objet d'ouvrages, à commencer par le Trio Cortot-Thibaud-Casals¹⁴, force est de constater le « vide musicologique » autour de ces interprètes des décennies 1920 et 1930 qui choisissent d'inscrire la pratique chambriste au cœur de leur carrière musicale. Un simple relevé des noms mentionnés dans le numéro spécial du *Courrier Musical*¹⁵ consacré à la musique de chambre, paru en 1929, suffit à se rendre compte du nombre impressionnant de formations contemporaines du Quintette Instrumental de Paris : ce sont les quatuors Pelletier, Turret, Chailley, Roth, Calvet, Carembat, Bastide, Gentil ou Malezieux, les Trios Enesco-Casella-Fournier, Salomon-Massis-Chizalet, Burger-Cerf-Messer ou Perlemuter-Bouillon-Fournier, les duos piano-violon tels que Marcelle Heuclin et Hélène Arnitz, les sœurs Éliette et Suzanne Meynieu, ou Pierre Maire et Pierre Reitlinger. Au côté de ces artistes, dont la plupart sont tombés dans un oubli bien regrettable, il conviendrait également de mentionner les sociétés à géométrie variable, telles que la Société de musique de chambre pour instruments à vent, initiée par Taffanel, la Société moderne d'instruments à vent, menée à l'époque par Louis Fleury, la Société du double quintette, la Société des instruments anciens, la Société internationale de musique de chambre de Paris, initiée par le quatuor Krettly et le pianiste Pierre Lucas en 1927.

¹⁰ Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.

¹¹ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

¹² Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, éditions Mardaga, coll. « musique-musicologie », 1997.

¹³ Serge Gut, Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, 1991.

¹⁴ Voir notamment la monographie de François Anselmini et Rémi Jacobs (*Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris, Actes Sud, 2014) et celle de Jean-Luc Tingaud (*Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes*, Paris, éditions Josette Lyon, coll. « Les interprètes créateurs », 2000).

¹⁵ *Le Courrier Musical et théâtral*, numéro spécial consacré à la musique de chambre, mars 1929.

Cette longue liste n'est pourtant qu'un premier aperçu du nombre de formations chambristes croisées lors du dépouillement de la presse musicale française des décennies 1920 et 1930. S'intéresser à la carrière de ces acteurs de la musique de chambre permettrait d'apporter un nouveau regard sur le genre dont nous disposons, finalement, que d'une connaissance partielle, principalement par le prisme des compositeurs, des œuvres et de leurs diffuseurs. Comment géraient-ils leurs carrières ? Dans quels cadres se faisaient-ils programmer, en France comme à l'étranger ? Comment établissaient-ils leurs programmes de concerts ? Que peut-on apprendre de l'évolution des goûts du public ? Quels enjeux pouvait revêtir une carrière concentrée sur l'international ? Quels liens entretenaient-ils avec les compositeurs de leur temps ? De multiples questionnements prennent pour origine le rôle et la contribution des interprètes chambristes dans le paysage musical français. Cet angle d'attaque permet également de mesurer la grande vitalité de la musique de chambre en France, qui doit pourtant redéfinir ses pratiques, à une époque de grands changements sociétaux, de l'arrivée du disque et de la radio et d'enjeux géopolitiques complexes. La contribution de ces interprètes à la diffusion de la musique française dans le monde est, à cet égard, un phénomène très stimulant à étudier.

Il est indéniable que la présence, dans la vie musicale française, d'un vivier fécond d'interprètes a largement contribué au renouvellement du répertoire chambriste, à la faveur d'échanges privilégiés, d'influences mutuelles entre les compositeurs et leurs interprètes. Certains artistes, tels que René Le Roy, dont on ne mesure pas suffisamment le rôle dans la création musicale française, disposent d'une grande visibilité dans les sociétés de musique de chambre parisiennes. Quant au Quintette Instrumental de Paris dont Le Roy est l'instigateur, il n'a fait l'objet, jusqu'à ce jour, d'aucune recherche d'envergure. L'unique travail de collecte d'informations sur l'ensemble a été réalisé en 2002 par la harpiste Anne Ricquebourg¹⁶, dont la synthèse a été présentée dans le bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (A.I.H.A.H.)¹⁷. Au même moment, elle collabora avec Pascal Gresset et Yvan Bellocq dans la rédaction d'un dossier sur le Quintette publié dans le *Traversière magazine*. Aux côtés d'une présentation historique des deux ensembles, proposée par Anne Ricquebourg¹⁸, s'y joignent un article de présentation du répertoire en quintette par le flûtiste

¹⁶ Ancienne élève de Fabrice Pierre au C.N.S.M.D. de Lyon puis de Marie-Claire Jamet au C.N.S.M.D. de Paris, Anne Ricquebourg suit une carrière de soliste et de chambriste au sein de divers ensembles (TM+, en trio flûte, saxophone et harpe, en quintette avec le Quatuor Hélios). Elle enseigne la harpe au Conservatoire à Rayonnement Musical de Boulogne-Billancourt depuis 2008.

¹⁷ Anne Ricquebourg, « Dossier : Quintette Instrumental, flûte, trio à cordes, harpe », bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (A.I.H.A.H.), n° 20, printemps-été 2002.

¹⁸ Anne Ricquebourg, « Un quintette entré dans l'histoire, le quintette Pierre Jamet », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002, p. 30-33.

Pascal Gresset¹⁹, par ailleurs rédacteur en chef du magazine de 2000 à 2007, ainsi qu'une liste très exhaustive des quintettes composés pour cette formation entre 1922 et 1958 et leur contexte de création établie par le flûtiste et compositeur Ivan Bellocq²⁰. Enfin, cinq ans plus tard, Anne Ricquebourg fut à l'initiative d'une réédition d'enregistrements sonores réalisés entre 1933 et 1958 par le Quintette Instrumental de Paris et le Quintette Pierre Jamet dans un disque paru chez Timpani²¹.

Parmi les rares travaux universitaires abordant les interprètes chambristes de ma période d'étude et sur lesquels j'ai pu m'appuyer, la thèse d'Anne Penesco²² soutenue en 1985 revient sur la carrière du Trio Pasquier, mais également sur l'évolution de la technique instrumentale des instruments à cordes frottées au sein du répertoire en trio qui émerge sous leur impulsion. Plus récemment, l'imposante thèse d'Anne Van Malderen²³ revient sur trente-cinq années de carrière des différentes formations Pro Arte (1912-1947), ainsi que leur contribution au répertoire de leur époque. Dans une perspective de recherche similaire à ces deux travaux universitaires, une double démarche a été abordée simultanément dès le début de mes recherches, celle ayant trait à la collecte d'informations relatives au répertoire en quintette, l'autre consistant à trouver des témoignages d'époque et reconstituer ainsi la carrière du Quintette Instrumental de Paris. À cette fin, les quelques témoignages laissés par les membres du Quintette Instrumental de Paris ont été une première piste de travail. S'il s'est avéré très difficile de retrouver des éléments biographiques du violoniste René Bas, de l'altiste Pierre Grout et du violoncelliste Roger Boulmé, j'ai pu m'appuyer sur le travail de Laurence Équibey qui, en 1984, avait pu recueillir les souvenirs de René Le Roy afin de reconstituer sa carrière dans le cadre de son mémoire de maîtrise²⁴. De même, le psychanalyste et flûtiste amateur Claude Dorgeuille, qui rencontra René Le Roy en 1959, relata les propos de son maître concernant son art, sa pédagogie et les relations qu'il entretenait avec les musiciens de son époque, dans un article de *Traversière magazine*²⁵. Dorgeuille revint également sur la genèse

¹⁹ Pascal Gresset, « Le quintette et son répertoire », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002, p. 35.

²⁰ Ivan Bellocq, « Œuvres originales composées à l'époque des Quintette Instrumental de Paris et Quintette Pierre Jamet », *idem*, p. 36-38.

²¹ « Pierre Jamet et son Quintette », n° 2C2122, 2 CD, Timpani, 2008.

²² Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présenté sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, 1984, 2 tomes.

²³ Anne Van Malderen, *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912-1947)*, thèse de doctorat en Histoire, art et archéologie (orientation musicologie) sous la direction de B. Van Wymeersch et Ph. Mercier, Université catholique de Louvain, 2012.

²⁴ Laurence Equibey, *René Le Roy, une époque, un interprète*, mémoire de Maitrise de musicologie sous la direction d'Édith Weber, Université Paris-Sorbonne, 1984.

²⁵ Claude Dorgeuille, « Que peut-on apprendre de René Le Roy ? », *Traversière magazine*, n° 72, 3^e trimestre 2002, p. 39-43.

du *Traité de la flûte*²⁶ qu'ils écrivirent ensemble en 1967. Le harpiste Pierre Jamet a laissé de nombreux témoignages sur sa longue et prestigieuse carrière musicale, en particulier par le biais des bulletins, de parution bi-annuelle, édités par l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (A.I.H.A.H.), association qu'il crée en 1962 avec Marcel Grandjany. Dans le bulletin paru en juillet 1966²⁷, il retranscrit dans un article ses *Souvenirs sur Claude Debussy et création du Quintette Instrumental Pierre Jamet*. Deux ans plus tard, à l'occasion de son 75^e anniversaire, il accorde un entretien au journaliste Jacques Vaudoux, au cours duquel il revient brièvement sur le contexte de création du Quintette²⁸. Mais c'est sans doute à l'occasion des dix entretiens radiophoniques qu'il accorde à Georges Auffray pour l'ORTF en août 1981 que l'on peut mesurer l'importance de sa carrière²⁹. Par ailleurs, le harpiste fait l'objet d'un certain nombre d'hommages de son vivant publiés dans le bulletin de l'A.I.H.A.H. en 1974 et en 1982, puis en 1992, à la suite à son décès. Un dossier imposant est alors édité, sous l'impulsion de Myriam Serfass et Isabelle Frouvelle³⁰, revenant sur sa carrière et laissant la parole à celles et ceux qui l'ont connu et ont bénéficié de son enseignement. Un film documentaire lui étant, par ailleurs, consacré – dont la réalisation avait débuté quelques années plus tôt sous l'impulsion de Ghislaine Petit-Volta – est également achevé peu après son décès³¹. Enfin, en 1993, Myriam Soula revient sur sa carrière d'interprète et de pédagogue dans le cadre d'un mémoire de maîtrise³².

La constitution de mon corpus d'étude s'est très rapidement étoffée de documents d'archives relatifs à Pierre Jamet et à René Le Roy. À cette fin, les contributions de Marie-Claire Jamet et Anne Ricquebourg, qui m'ont mis à disposition quelques documents professionnels de Pierre Jamet³³, et celle de Germaine Dorgeuille, épouse de Claude Dorgeuille, ont été déterminantes ; cette dernière m'a orienté par la suite vers la bibliothèque La Grange Fleuret, qui accueille depuis 2009 les documents relatifs à René Le Roy pour lesquels elle était

²⁶ René Le Roy, Claude Dorgeuille, *Traité de la flûte, historique, technique et pédagogie*, Paris, éditions musicales transatlantiques, 1966.

²⁷ Pierre Jamet, « Souvenirs sur Claude Debussy et création du Quintette Instrumental Pierre Jamet », *Bulletin de l'AIHAH*, juillet 1966, p. 4.

²⁸ Jacques Vaudoux, « 75^{ème} anniversaire de Pierre Jamet (entrevue), *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, n° 5, 1968.

²⁹ Entretiens radiophoniques entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, août 1981. Archives de l'AIHAH.

³⁰ Isabelle Frouvelle, Myriam Serfass, « Hommage à Pierre Jamet (1893-1991) », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, n° 31, 1993.

³¹ Michka Gorki, *Pierre Jamet, un siècle de harpe*, film documentaire, 1990.

³² Myriam Soula, *Pierre Jamet (1893-1991), harpiste et pédagogue*, Maîtrise sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1993.

³³ Marie-Claire Jamet, la fille de Pierre Jamet, a confié à Anne Ricquebourg, alors présidente de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH), principalement des clichés photographiques, des programmes de concerts, des affiches et autres documents administratifs. Ce fonds sera appelé, dans le présent ouvrage, « archives familiales Jamet ».

dépositaire. Le Fonds Le Roy comprend plus de 150 échanges épistolaires avec les compositeurs et personnalités de son temps, des documents administratifs, une importante collection de partitions, en particulier manuscrites, des programmes de concerts répartis dans sept boîtes d'archivage et couvrant l'intégralité de sa carrière (1910-1958), des comptes-rendus et critiques de presse ainsi que des documents iconographiques originaux. L'étude du Fonds Le Roy m'a permis de constater l'importance de la carrière du flûtiste en France, mais également à l'étranger, en particulier aux États-Unis où il a résidé de 1940 à 1948. Il m'a donc très vite fallu opérer un bornage de mon champ d'étude. Le choix de ne traiter que la période couvrant les années 1920 et 1930 s'est faite de manière naturelle : cette période, que l'on désigne aujourd'hui par le vocable d'entre-deux guerres, encadre l'intégralité de la carrière du Quintette Instrumental de Paris, puisque cette société de musique de chambre est fondée en 1922 – bien que son premier concert n'intervienne qu'en juin 1923 – et poursuit une intense activité avec ses membres originels jusqu'en 1940, au départ de René Le Roy pour l'Amérique. La dissolution de la première formation n'est d'ailleurs pas précisément établie : un premier coup d'arrêt est provoqué par l'entrée en guerre de la France dans le second conflit mondial, et la mobilisation de trois de ses membres sous les drapeaux. Le violoncelliste Roger Boulmé meurt au combat en juin 1940. Le départ de René Le Roy en Amérique en décembre 1940 dissout la formation originelle ; sous la conduite de Pierre Jamet et René Bas, le quintette poursuit ses activités dès 1942 et prend le nom de Quintette Pierre Jamet. Le présent travail se concentre, donc, exclusivement sur la première période d'activité de cette formation et le répertoire musical dont il est l'instigateur.

Au moyen d'un dépouillement minutieux du Fonds Le Roy, en particulier des programmes de concerts, conjugué aux premiers efforts de catalogage des concerts opéré par les bibliothécaires de La Grange Fleuret, j'ai pu reconstituer, de la manière la plus exhaustive qui soit, le calendrier des concerts du Quintette Instrumental de Paris. Pour étoffer ce travail préliminaire, des dépouillements complémentaires ont été réalisés :

- l'étude minutieuse de la presse musicale, numérisée ou non³⁴, à la recherche d'annonces ou de comptes-rendus de concerts, ainsi que la collecte de certains articles dans des journaux généralistes, français et étrangers,

³⁴ En particulier *La Revue Musicale*, *Le Guide du Concert*, *Le Courrier Musical*, *La Semaine à Paris* et le *Ménestrel*.

- la consultation de fonds d'archives secondaires, comme le Fonds Montpensier, les Fonds Koechlin et Cras – ces deux derniers également conservés à la Bibliothèque Musicale La Grange-Fleuret,
- le catalogue des programmes des sociétés musicales (SNM, SMI, Sérénade et Triton) établi par Michel Duchesneau dans sa thèse de doctorat et repris dans son ouvrage sur les sociétés de musique de chambre parisiennes³⁵. Cet ouvrage m'a permis, également, de relever certaines œuvres créées par le Quintette Instrumental de Paris mais aujourd'hui tombées dans l'oubli,
- des lettres rédigées de la main de Pierre Jamet, René Bas, Marcel Grandjany ou René Le Roy, ainsi que des échanges épistolaires principalement avec Nadia Boulanger ou Robert Brussel, conservées au Département musique de la Bibliothèque nationale de France.

En 2016, la harpiste Ghislaine Petit-Volta dépose à la Bibliothèque La Grange-Fleuret les documents relatifs à la carrière de Pierre Jamet, provenant de sa maison familiale à Gargillesse, ainsi que les archives du Festival et de l'Académie de harpe de Gargillesse, fondés par le harpiste. Le Fonds Pierre Jamet m'a été accessible en 2018, après que Thomas Vernet en a réalisé le pré-inventaire. Cet apport, quatre ans après le début de ma thèse, a été aussi considérable qu'inespéré. Comprenant une impressionnante collection d'échanges épistolaires, mais aussi de documents professionnels, le Fonds Jamet m'a permis d'étoffer la liste des engagements des musiciens et d'éclaircir certaines zones d'ombre. La correspondance professionnelle conservée dans le Fonds Jamet comprend environ deux cents lettres adressées au harpiste, une importante correspondance de tournée de Pierre Jamet à son épouse Renée Hansen-Jamet, comprenant plus de 220 lettres, ainsi que des échanges épistolaires entre Renée Hansen-Jamet et Nadia Boulanger de près de 120 lettres écrites entre 1917 et 1979. Les documents administratifs, tels que contrats professionnels, contrats de location d'instruments, programmes de concerts, répartis dans sept boîtes d'archivage, matériel publicitaire, feuilles de route de tournées m'ont été d'une aide considérable afin de reconstituer l'activité musicale du quintette. Enfin, la consultation des archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères installées à La Courneuve, plus précisément du fonds du Service d'Œuvres Françaises à l'étranger (S.O.F.E.) et du fonds de l'Association Française d'Action Artistique (A.F.A.A./INVA) s'est avérée déterminante pour retrouver la trace de documents attestant leurs

³⁵ Les programmes détaillés des quatre sociétés y sont présentés en annexe, pp. 223-338.

déplacements à l'étranger. Ces organes étatiques en charge de gérer et de contrôler l'exportation de la culture française à l'étranger disposent de larges fonds d'archives qu'il est parfois difficile de manipuler, en raison de son mauvais état de conservation et de son défaut de classement.

Ce travail de reconstitution chronologique a été mené en parallèle de l'étude du répertoire qui s'établit progressivement à la faveur des échanges entre les membres du Quintette et les compositeurs de leur temps désireux d'écrire pour eux. Le catalogue des œuvres en quintette, dont une première reconstitution avait été proposée par Anne Ricquebourg et Yvan Bellocq en 2002, a pu être affiné, étoffé et recontextualisé. Resserré sur la première période d'activité de l'ensemble (1922-1940), il comprend désormais trente-deux quintettes pour flûte, harpe et trio à cordes émanant, pour une grande majorité, de compositeurs français. Ce corpus comprend toutefois des œuvres qui n'occupent pas la même place dans le répertoire interprétatif du Quintette Instrumental de Paris : trois quintettes ont été créés par d'autres interprètes³⁶ ; deux autres ont été composés à l'attention du Quintette Instrumental de Paris, mais créés plus tard par le Quintette Pierre Jamet³⁷. Il convient d'ajouter également les pièces qui n'ont été interprétées qu'à une seule reprise par le Quintette Instrumental de Paris, qui en a donc assuré la première audition mais n'a pas souhaité l'intégrer à son répertoire, pour des raisons qu'il semble vain d'élucider³⁸. Retenons enfin les pièces dont il est très difficile de reconstituer l'historique et le contexte de composition³⁹. La visibilité et l'accessibilité des pièces constituant mon corpus diffèrent fortement, selon que l'œuvre a bénéficié d'une édition ou qu'elle est restée à l'état de manuscrit⁴⁰, dont certains sont toutefois conservés au département musique de la Bibliothèque nationale de France. Aussi, pour des raisons purement matérielles, je n'ai pu être en mesure d'étudier chacun de ces trente-deux quintettes avec la même rigueur, ne disposant parfois pas de la partition, ou de l'enregistrement, et bien souvent d'aucun des deux. Aussi a-t-il fallu faire des choix restrictifs qui ont cadré et défini les contours de l'approche de mon corpus. Enfin, l'impossibilité d'accéder aux partitions des interprètes du Quintette m'a contraint à occulter tout travail d'analyse de la performance qui aurait pourtant été extrêmement

³⁶ Il s'agit de *En regardant Watteau* de Marguerite Béclard d'Harcourt, *Marionnettes* de Laszlo Lajtha et la *Suite op. 39* de Marcel Labey

³⁷ Il s'agit du *Quintette Primavera op. 156* de Charles Koechlin ainsi que *Variations, Interlude et Tarentelle Opus 21* de Suzanne Demarquez

³⁸ C'est le cas du *Triptyque champêtre* de Charlotte Sohy-Labey, du *Quintette* de Leo Smit, de la *Suite mythologique* de Jules Maugüé, du *Scherzo op. 140* d'Alexei Gretchaninov, des *Cinq Moudras* de Marius-François Gaillard, des *Variations au clair de Lune* de Paul Pierné et de la *Petite suite du printemps* d'Henri Tomasi.

³⁹ Citons, par exemple, les quintettes de Maugüé, Gretchaninov, Tomasi, mais également de la *Suite en quintette* du compositeur suisse René Bernier ou du *Quintet* du compositeur autrichien Hans Lang

⁴⁰ Cela concerne notamment les quintettes de Gretchaninov, Desportes, Gaillard et Manziarly.

enrichissant, en regard des quelques enregistrements sonores laissés par l'ensemble instrumental.

Les différentes méthodologies mises en œuvre dans ce travail ont été pensées et élaborées selon les différentes finalités auxquelles elles tendent, qu'il s'agisse de reconstituer l'activité musicale⁴¹ du Quintette Instrumental de Paris, d'étudier le répertoire interprétatif et la programmation des concerts, ou d'analyser musicalement le répertoire en quintette. Pour ces trois objectifs, une base de données, une analyse comparative et une analyse musicale ont été nécessaires. Dans un premier temps, la chronologie des concerts donnés par le Quintette sur toute la période de son activité (1922-1940) fait l'objet d'une base de données. Présentée sous forme de tableau, elle rend compte, pour chaque concert, de la date, du lieu – pays, ville, si possible salle de concert – du programme, du contexte particulier s'il y a lieu, de la nature du diffuseur à l'initiative de l'invitation, ainsi que du nom des autres partenaires musicaux avec lesquels ils ont pu parfois partager l'affiche. Si, à l'origine, trois tableaux ont été dressés dans le but de distinguer les concerts donnés à Paris, ceux donnés en province et ceux donnés à l'étranger, en vue de faciliter les calculs statistiques, le choix de classer ces concerts par saison musicale m'a semblé finalement plus pertinent. Ainsi, cette présentation se rapproche des agendas que les imprésarios ou managers établissaient sur des feuilles pré-remplies pour rendre compte du calendrier des engagements des musiciens. De plus, la logique de saisons, davantage que d'années civiles, permet de dégager les périodes d'activité plus denses et celles moins prolifiques. À partir de cette base de données, des analyses statistiques ont pu être réalisées selon plusieurs axes d'étude, comme la gestion de carrière (organisation d'une saison musicale, gestion des tournées et optimisation du calendrier, nature des diffuseurs), la visibilité du groupe (proportion de concerts réalisés en France et à l'étranger, pays visités, contexte de représentation), les programmes de concerts (œuvres jouées le plus fréquemment, proportion d'œuvres anciennes/modernes, de compositeurs français/étrangers, en création, équilibre et alternance des œuvres en duo-trio-quatuor-quintette) ou la nature des concerts (concerts partagés, récitals, tournées).

⁴¹ L'expression « activité musicale du quintette » désigne les concerts donnés, les œuvres au programme, le fonctionnement interne, la gestion de carrière et la réception dans la presse de l'époque.

Dans un second temps, l'étude et l'analyse du répertoire interprétatif⁴² du Quintette Instrumental de Paris ne m'ont paru pertinentes qu'en regard d'autres exemples de productions émanant de formations chambristes de la même époque. L'idée n'est pas de rendre compte de l'offre de concerts de musique de chambre dans l'entre-deux-guerres, qui dépasserait largement le cadre de ce travail, mais bien de situer l'offre du Quintette Instrumental de Paris dans le paysage musical de ces deux décennies. Quels choix d'œuvres et de styles musicaux opèrent-ils ? Quelles époques et styles musicaux mettent-ils en avant ? Comment adaptent-ils leurs programmes au lieu de diffusion ? Comment s'inscrivent-ils dans les aspirations et goûts du public et de leur temps ? Pour tenter d'y répondre, j'ai mis en perspective le répertoire interprétatif du Quintette avec celui de trois autres formations chambristes choisies pour leur notoriété, leur contemporanéité, leur importante visibilité en France et à l'international ainsi que la nature de leur effectif. Ce sont d'ailleurs les trois formations croisées à de nombreuses reprises, aussi bien sur la scène française qu'à l'échelle internationale. Pour des raisons pratiques également, j'ai souhaité privilégier des formations sur lesquelles un travail de recherche avait été préalablement réalisé, qu'il soit richement renseigné, comme pour le Trio Cortot-Thibaud-Casals⁴³ ou le Trio Pasquier⁴⁴, ou qui mériterait d'être largement étoffé, comme pour le Quatuor Calvet⁴⁵. Cette dernière formation a fait l'objet d'un travail de collecte par Joseph Colomb qui m'a accordé toute sa confiance en me partageant le fruit de ses recherches. Je me suis donc appuyé sur ses données, que j'ai volontiers étoffées au gré de mes recherches, sans toutefois obtenir un résultat aussi abouti que pour les autres formations.

Nom de la formation	Effectif	Membres	Date de fondation	Date de fin d'activité
Trio Pasquier	Violon alto violoncelle	Pierre Pasquier, Étienne Pasquier, Jean Pasquier	1927	1974 (1940)
Trio Cortot Thibaud Casals	Piano violon violoncelle	Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals	1906 (1921)	1912 (1933)
Quatuor Calvet	Quatuor à cordes	Joseph Calvet, Georges Mignot puis Daniel Guilevitch, Léon Pascal, Paul Mas	1926	1945
Quintette Instrumental de Paris	Flûte harpe violon alto violoncelle	René le Roy, Pierre Jamet, René Bas, Pierre Grout, Roger Boulmé	1922	1940 (1959)

Tableau 1 : présentation des quatre ensembles chambristes soumis à l'étude comparative

⁴² L'expression « répertoire interprétatif » désigne toutes les œuvres faisant partie intégrante du répertoire interprété par un ensemble chambriste déterminé, recouvrant aussi bien les œuvres pour l'effectif exact que les œuvres pour un effectif restreint mais interprété par les membres de l'ensemble ou, à l'inverse, pour un effectif élargi, lors de la partition d'un interprète extérieur à la formation. N'ont pas été pris en compte, dans le répertoire interprétatif des formations chambristes étudiées, les œuvres interprétées par un ou deux membres de l'ensemble.

⁴³ Voir l'annexe n° 1.

⁴⁴ Voir l'annexe n° 2.

⁴⁵ Voir l'annexe n° 3.

Le choix des formations s'est porté sur la variété des effectifs, avec deux formations classiques que sont le quatuor à cordes (Quatuor Calvet) et le trio piano-violon-violoncelle (Cortot-Thibaud-Casals), et deux formations moins traditionnelles que sont le trio violon-alto-violoncelle (Trio Pasquier) et le quintette flûte-harpe-violon-alto-violoncelle (Quintette Instrumental de Paris). Outre le Trio Cortot qui connaît une première période d'activité au début du XX^e siècle puis, après quelques années de séparation liées à la Première Guerre mondiale, se reforme en 1921, les trois autres ensembles s'établissent tous dans les années vingt. De même, les membres du Trio Cortot cessent leur activité de groupe en 1933, tandis que les trois autres formations poursuivent les concerts jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Le Quintette Instrumental de Paris se reforme en 1944 avec de nouveaux membres, tout comme le Quatuor Calvet après le départ Daniel Guilet pour l'Amérique. Le Trio Pasquier est le seul à poursuivre son activité avec ses membres originels jusqu'en 1972. La méthodologie adoptée a circonscrit l'analyse à la période de l'entre-deux guerres : par conséquent, même si la carrière d'un ensemble se poursuit après 1945, j'ai considéré l'année 1940 comme étant le point d'arrêt de l'étude. Les champs de comparaison⁴⁶ ainsi définis et circonscrits, mon protocole d'enquête comprenait quatre unités de comparaison du répertoire interprétatif, pour les quatre formations chambristes :

- le nombre de pièces constitutives du répertoire interprétatif de chaque ensemble,
- la proportionnalité de pièces écrites pour l'exacte formation de l'ensemble en regard de celles pour formation réduite, requérant un ou deux instrumentistes en moins – mais au minimum deux des interprètes de la formation – ou à l'inverse une formation élargie. La modularité des effectifs instrumentaux peut aussi bien s'observer au sein même de l'ensemble qu'avec le concours d'autres interprètes venus l'étoffer le temps d'un concert,
- la proportionnalité du répertoire considéré comme contemporain de l'activité des quatre formations (1920-1940) en regard du répertoire plus ancien. La catégorisation des périodes historiques musicales a été fixée après avoir réalisé l'analyse du répertoire et dégagé des bornes historiques en cohérence avec les choix interprétatifs des ensembles respectifs, soit les pièces du répertoire ancien (<1750), celles de l'époque classique et

⁴⁶ Je me suis appuyée sur l'ouvrage de Cécile Vigour, *La comparaison dans les sciences sociales, pratiques et méthodes*, collection « repères », éditions La Découverte, 2005. L'autrice revient notamment sur la méthodologie de l'analyse comparative en sciences humaines, dont l'approche doit se distinguer de l'analogie et de l'homologie. Elle revient, en page 5, sur la définition de la comparaison : « la comparaison renvoie [...] à "l'action de comparer", c'est-à-dire d'"établir le rapport qui existe entre les objets", de "mettre en parallèle", de "confronter". Ainsi la comparaison désigne une action ; ce n'est pas un constat. De plus, elle n'est pas *a priori* orientée, contrairement à l'analogie et surtout à l'homologie, plus particulièrement vers la recherche des ressemblances. La comparaison est une mise en regard explicite, dans la quête tant des ressemblances que des différences ».

pré-romantique (1750-1830), la période d'apogée du romantisme (1830-1879), le romantisme tardif et le tournant de siècle élargi (1880-1919) et enfin la période contemporaine (>1920),

- la proportionnalité de musique française et de musique de compositeurs étrangers. Par « musique française », nous entendons les compositeurs d'origine française, mais également les compositeurs assimilés à l'école française – dans le cas par exemple d'une formation musicale en France ou d'une installation dans le pays,

La restitution de l'analyse comparée se fait sous forme de tableaux et graphiques largement commentés.

Dans un troisième temps, une grande réflexion préliminaire a été engagée avant d'aborder l'étude plus poussée du répertoire en quintette, afin de déterminer la méthodologie à adopter et la finalité de celle-ci. Bien qu'il permette de mieux cerner le processus compositionnel engagé dans chacune des œuvres, le recours à des méthodes analytiques traditionnelles – celles appréhendant la forme, l'harmonie, l'architecture, le langage employé ou l'identification thématique – pour l'étude systématique de chaque quintette pour flûte, harpe et trio à cordes, m'a paru relativement stérile, en ce qu'elle n'apporte pas de réel intérêt pour comprendre les enjeux plus globaux de ce répertoire. De même, tenter de prouver qu'il existe une esthétique commune du quintette, parmi tous les compositeurs ayant touché au genre, se révèle bien peu pertinent ; il peut paraître vain de penser que chaque compositeur aborde cette formation de manière similaire et en exploite les mêmes ressorts. Les aspirations de chacun, leurs styles personnels, leur appréhension de cette nouvelle combinaison instrumentale ne sauraient converger en un résultat sonore comparable. Dès lors, une réflexion plus globale autour de l'écriture pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe peut être menée dans le but d'en définir les contours et d'en tirer ainsi des généralités et des similitudes dans le traitement des cinq instruments. À mon sens, l'écriture du quintette pour ces instruments relève d'un postulat de départ auquel tous les compositeurs qui s'y sont intéressés font face : il existe, dans cette formation hétérogène – par « hétérogène » j'entends les instruments appartenant à diverses familles organologiques – des possibilités de combinaisons timbriques intéressantes, tout à fait nouvelles pour l'époque, et des promesses d'expérimentations sonores particulièrement stimulantes pour eux.

L'un des principaux enjeux de cette formation de nature hétérogène sera, à mon sens, la gestion de l'équilibre sonore entre les cinq protagonistes et la recherche, ou non, d'une

homogénéité sonore. Cette homogénéité est plus évidente lorsque l'on aborde la formation en quatuor, puisque celle-ci se compose d'instruments de la même famille organologique, mais elle l'est moins pour ce qui est de la Sonate ou du trio piano-violon-violoncelle. Les enjeux d'homogénéité et d'hétérogénéité sonores seront d'ailleurs abordés dans différents types de répertoires chambristes. Si, comme point de départ, le terme « homogène » est abordé dans son acception traditionnelle telle que le propose par exemple Larousse – « dont la composition et la structure sont les mêmes en tout point⁴⁷ » – ou Le Robert – « formé d'éléments de même nature⁴⁸ » – nous comprenons aisément qu'une formation instrumentale présentant un bois, un instrument à cordes pincées et trois instruments à cordes frottées relève, par nature, de ce qu'on appelle une formation hétérogène. Pourtant, la définition abstraite d'homogène renvoie, elle, à ce qui pourrait être une qualité, voire un idéal. Chez Larousse en effet, l'homogénéité est garantie lorsque « les éléments présentent une grande harmonie entre eux⁴⁹ », tandis que dans le Robert, un objet est dit homogène lorsqu'il « a une grande unité⁵⁰ ». Dès lors, l'on peut admettre que si le quintette pour flûte, harpe et trio à cordes est par nature une formation hétérogène, l'objet compositionnel que sera la partition, le rendu sonore proposé par les interprètes, mais également la perception qu'en a l'auditeur pourront être considérés, à certains égards, comme étant homogènes. Il semblerait donc que l'hétérogénéité d'une formation n'exclue pas l'homogénéité sonore, et à l'inverse, l'homogénéité d'une formation, comme le quatuor à cordes, n'est pas nécessairement garantie au niveau du rendu sonore. L'étude de l'homogénéité et de l'hétérogénéité du quintette peut donc être abordée au moyen d'une approche analytique telle que proposée par Molino et Nattiez⁵¹ : le niveau esthétique abordera, d'un côté, les choix relevant de l'interprète dans la mise en valeur d'une homogénéité ou d'une hétérogénéité sonore, et de l'autre, la perception de l'auditeur, qu'il ait vécu à l'époque du Quintette Instrumental de Paris – je m'appuierai notamment sur la critique musicale – ou qu'il soit plus proche de notre époque. Le niveau neutre traitera des spécificités de l'écriture du quintette et le traitement de l'hétérogénéité des instruments au moyen d'une analyse musicale de dix partitions pour flûte, harpe et trio à cordes. Davantage que la recherche utopique d'une unité d'écriture entre toutes les œuvres en quintette composées dans les années vingt et trente, la question de l'hétérogénéité de la formation instrumentale et son traitement musical m'a ainsi

⁴⁷ Dictionnaire Larousse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/homog%C3%A8ne/40260>. Consulté le 23 février 2023.

⁴⁸ Dictionnaire Le Robert <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/homogene>. Consulté le 23 février 2023.

⁴⁹ Dictionnaire Larousse *op. cit.*

⁵⁰ Dictionnaire Le Robert *op. cit.*

⁵¹ Jean-Jacques Nattiez, *Le Singe musicien, essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/INA, 2009, p. 13.

paru beaucoup plus pertinente à étudier, car elle regroupe les notions d'écriture, d'instrumentation, d'équilibre, de texture, de timbre et de modes de jeux.

Le resserrement du corpus musical à dix œuvres en quintette, pour ce qui concerne le travail analytique, se justifie principalement pour des raisons pratiques et historiques : non seulement, il était aisé d'en trouver les partitions et enregistrements, mais ces dix pièces ont été identifiées par les membres du Quintette Instrumental de Paris comme étant les pièces majeures de leur répertoire⁵². Il n'est donc pas étonnant qu'elles soient également les plus fréquemment interprétées durant la longue carrière des musiciens : il s'agit par ordre chronologique de composition, du *Concert à cinq* de Joseph Jongen, de la *Suite en parties* de Vincent d'Indy, de la *Sérénade* d'Albert Roussel, des *Variations libres et final* de Gabriel Pierné, de *Prélude Marine et Chansons* de Joseph-Guy Ropartz, du *Quintette* de Jean Cras, de la *Suite en Rocaille* de Florent Schmitt, du *Voyage au pays du tendre* de Gabriel Pierné, de la *Sonata a cinque* de Francesco Malipiero et du *Quintette* de Jean Françaix. Le corpus d'œuvres ainsi défini, une méthodologie analytique a été mise au point et appliquée à l'ensemble des dix quintettes de l'étude, afin d'aborder cette dialectique entre homogénéité et hétérogénéité sonore dans l'écriture en quintette. L'élaboration de cette méthodologie a débuté sans doute par la distinction de ce qui peut être commun, et donc transposable à d'autres genres de musique de chambre et ce qui est particulier à cette formation. Par « commun à d'autres genres », je fais allusion principalement aux types d'écriture engagés (homophoniques, contrapuntiques, de type « mélodie accompagnée »), mais aussi au traitement des instruments (rôle, techniques/modes de jeu, registres privilégiés), à la conduite du discours mélodique (instruments porteurs, doublures, contrechants). Ce qui est particulier à cette formation ou qui mérite un traitement particulier repose principalement sur les combinaisons timbriques, la gestion de l'équilibre sonore, la répartition du discours entre les instruments. Des champs d'étude ont été volontairement occultés, non par désintérêt mais par volonté de circonscrire l'analyse statistique aux données les plus pertinentes : ce sont l'étude des volumes et des intensités, la densité de jeu, l'articulation entre la gestion des groupes-instruments et l'architecture globale du mouvement, les techniques de jeu propres à la flûte et aux cordes ainsi

⁵² Voir l'annexe n° 4. Vraisemblablement écrite par Pierre Jamet, cette liste distingue en deux colonnes les quintettes qu'il considère comme étant « du répertoire » – sélectionnés très certainement par rapport à ses affinités personnelles, la qualité de l'ouvrage, la réputation du compositeur et la fréquence avec laquelle l'ensemble a programmé l'ouvrage – et les autres quintettes de moindre importance, pas ou peu joués par le Quintette Instrumental de Paris. Ce document amènerait à lui seul une discussion intéressante sur l'importance ou non d'une œuvre dans son époque et la question de la postérité. Le quintette *Primavera* de Koechlin, relégué dans la colonne de droite, semble aujourd'hui incontournable dans le répertoire en quintette ; longtemps considéré comme un théoricien, Koechlin fait l'objet d'une remise à l'honneur, en tant que compositeur et orchestrateur, chez les musicologues de ces trente dernières années.

qu'une analyse plus poussée de la sonorité et du timbre, qui aurait nécessité des outils analytiques plus performants relevant du champ de l'analyse de la performance⁵³.

Partant de cette distinction entre la tradition d'écriture chambriste et les singularités de la combinaison instrumentale, l'appui sur des méthodes ou catégorisations préexistantes m'a paru pertinent, puisqu'une partie au moins de l'étude peut être commune à d'autres genres plus traditionnels. À cette fin, la méthode mise au point par Florence Doé de Maindreville qu'elle applique sur le répertoire des quatuors à cordes joués à la Société Nationale entre 1887 et 1910 semblait tout à fait adaptable à mon corpus. L'autrice, après avoir exposé les grandes lignes de sa méthode, termine ainsi son article en ouvrant sur de nouvelles perspectives⁵⁴ :

Il nous paraît important d'appliquer une grille de lecture similaire à d'autres genres de musique de chambre. L'analyse quantitative du quatuor vocal ou bien encore des trio, quatuor et quintette avec piano permettrait sans doute de déceler les spécificités d'écriture pour chacun d'eux. Ces études complémentaires participeraient donc à préciser et à approfondir, par comparaison, la notion d'écriture de quatuor à cordes.

La présente étude de l'écriture en quintette pourrait donc s'inscrire dans le sillage de celle consacrée à l'écriture en quatuor menée par Florence Doé en 2004, dans le cadre de sa thèse de doctorat⁵⁵, bien qu'elle doive nécessairement s'adapter à un corpus d'œuvres composées bien ultérieurement. La méthode de l'autrice s'appuie au préalable sur quatre ouvrages qui lui semblent déterminants dans la définition de l'écriture du quatuor à cordes : le *Traité d'orchestration* de Koechlin définit principalement les différents types d'écriture (harmonique, contrapuntique, mélodie accompagnée) ; l'ouvrage *Fundamentals of Musical Composition* d'Arnold Schoenberg⁵⁶ propose de distinguer, dans le répertoire pianistique principalement, mais transposable dans la musique de chambre, ce qu'il nomme d'une part les « types d'accompagnement » et d'autre part la « conduite des voix », catégories d'écriture qui se rapprochent de la dimension horizontale et verticale de l'écriture musicale. Enfin, Jan LaRue⁵⁷ propose cinq principales classifications, dont trois sont adaptables à l'époque que nous

⁵³ L'analyse des enregistrements, qu'ils soient historiques ou contemporains, aurait permis une recherche plus approfondie sur les notions de timbre, d'intensité ou de densité sonore. Elle aurait néanmoins nécessité une méthodologie spécifique, telle que l'analyse spectrale, gestaltiste ou le recours au sonagramme, que nous avons volontairement exclue. La perte – temporaire ou définitive – des partitions annotées par les interprètes du Quintette nous a également orienté vers une analyse plus neutre du corpus, bien que les travaux de Nathalie Herold sur l'analyse du timbre et ceux de Philippe Lalitte sur l'analyse de l'interprétation auraient pu trouver une résonance intéressante dans notre corpus.

⁵⁴ Florence Doé de Maindreville, « L'écriture de quatuor à cordes : une approche analytique et quantitative : deuxième partie application », *Musurgia*, vol. 13/1, 2006, p. 40.

⁵⁵ Florence Doé de Maindreville, *Les Quatuors à cordes français joués à la Société Nationale entre 1887 et 1910*, thèse de doctorat en musique et musicologie présentée sous la direction de Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, 2004.

⁵⁶ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber and Faber, 1967.

⁵⁷ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, New-York, Norton, 1970.

couvrons : le premier groupe « homophonie », évoque l’écriture à dominante harmonique, le deuxième groupe « polyphonie » renvoie au traitement des lignes mélodiques entre elles, d’une dimension donc plus contrapuntique et le troisième groupe « mélodie accompagnée » désigne l’avantage d’un plan sonore sur l’autre. Ma propre grille d’analyse reprend ainsi la catégorisation observée chez Schoenberg et chez LaRue, reprise elle-même par Florence Doé⁵⁸, à savoir la distinction de ce qui relève de la mélodie accompagnée, de l’homophonie et de la polyphonie. Ces trois catégories peuvent elles-mêmes être divisées en sous-catégories, selon l’analyse de Florence Doé, sur laquelle je m’appuie pour l’analyse de mon corpus :

mélodie accompagnée	simple	la mélodie se détache rythmiquement du fond constitué de formules qui se répètent
	avec parties chantantes	accompagnement plus mélodique
	avec un contrechant	la mélodie reste prédominante mais un contrechant ressort dans l’accompagnement.
homophonie	stricte	écriture à l’unisson ou en octaves, à partir de trois instruments
	avec forte prégnance mélodique	une mélodie se détache clairement de l’ensemble vertical
	avec faible prégnance mélodique	c’est l’harmonie qui ressort et il est difficile de distinguer la mélodie
polyphonie	dialogue	contrepoint motivique, des répliques thématiques passent entre les différentes voix. Écriture concertante
	plusieurs mélodies sur fond	des mélodies identiques ou différentes au point de vue thématique mais d’égale importance se détachent de l’accompagnement
	contrepoint linéaire	superposition de mélodies indépendantes (fugue, canon, imitation ou mélodies distinctes de statut égal)

Tableau 2 : catégories et sous-catégories d’écriture d’après la méthodologie de Florence Doé de Maindreville

Afin de rendre compte de la diversité d’écriture, chaque quintette du corpus a fait l’objet d’un tableau dont les lignes représentent les instruments du quintette – deux lignes permettent de distinguer la main droite et la main gauche de la partie de harpe – et chaque colonne correspond à une mesure de la partition. Cette grille ainsi établie a permis, au moyen d’un code couleur, de déterminer, pour chaque mesure, la nature de l’écriture (mélodie accompagnée, homorythmie, polyphonie) et, par conséquent, l’identification du rôle des instruments requis. La **mélodie accompagnée** est l’écriture sans doute la plus aisée à mettre en évidence. L’instrument porteur de la mélodie a été identifié en jaune, les autres parties étant considérées comme la section d’accompagnement (orange) ou, le cas échéant, la ligne de basse (rouge)⁵⁹.

⁵⁸ Notre méthode se veut néanmoins beaucoup moins détaillée que celle de Florence Doé de Maindreville qui distingue des sous-catégories. J’ai préféré ne pas affiner ces catégories mais diversifier les angles d’attaque.

⁵⁹ Si l’équilibre sonore s’inverse – la mélodie étant portée par trois instruments ou plus, l’écriture générale du passage relève davantage de l’homorythmie.

L'homorythmie est identifiée par la couleur verte, lorsque le rendu sonore se veut largement harmonique et marque une volonté de sonorité pleine. L'homophonie stricte, lorsque trois à cinq instruments effectuent la même mélodie à l'unisson ou en octave, est facilement identifiable. L'écriture en homorythmie peut également être identifiée par le jeu de trois à cinq instruments en homorythmie ou en parallélisme. Je prends également en considération les passages mettant clairement en évidence des blocs sonores, eux-mêmes traités en homophonie, dialoguant entre eux. Enfin, l'écriture **polyphonique**, identifiée en bleu, correspond à deux principales situations : soit le compositeur adopte un traitement plus contrapuntique du discours collectif, sans que la mélodie soit portée par un instrument distinct. Dans ce cas, les instruments sont volontairement sur un même pied et la mélodie est éclatée entre les différentes parties. Soit le passage identifié comme tel correspond à un développement mettant en avant un travail harmonique, textural ou motivique. Outre l'écriture en quintette, la méthodologie adoptée rend possible l'étude de la gestion de l'*instrumentarium*, puisque le rôle des instruments, en constante interchangeabilité au fil de l'œuvre, a pu être identifié et caractérisé. Cette grille analytique, dont le lecteur trouvera un exemple d'application au premier mouvement de la *Sérénade* de Roussel en annexe⁶⁰, repose sur le même protocole appliqué à chaque quintette. Il rend donc possible l'analyse quantitative et comparative des dix œuvres du corpus. Pour l'écriture, il s'agira d'étudier plus généralement la proportion d'écriture en mélodie accompagnée de celle en homorythmie ou en polyphonie. Pour l'*instrumentarium*, les statistiques sur la fréquence d'emploi des instruments, les instruments à qui les compositeurs confient le plus la conduite mélodique, les associations timbriques les plus fréquentes, les variations d'effectifs au sein de l'œuvre, la proportion de passages en *tutti* de ceux assurés par un effectif plus restreint, ont ainsi été mis en regard dans chacune des pièces. Les résultats de cette vaste analyse statistique constituent la base d'une réflexion plus large sur l'esthétique du quintette, ses ressources expressives, ses possibilités de renouvellement timbrique, la mise en valeur d'une écriture particulière en regard, notamment, des critères d'homogénéité sonore dans l'écriture instrumentale définis par Koechlin dans son *Traité d'orchestration*. Ainsi, des notions d'homogénéité, fusion et plénitude explicités dans son traité seront illustrés dans notre répertoire. Enfin, s'ils ne font pas l'objet d'une analyse statistique proprement dite, les paramètres comme l'intensité, les modes de jeux, les dispositions des voix ou les plans sonores seront également abordés dans les exemples musicaux.

⁶⁰ Voir l'annexe n° 5.

Cette thèse en musicologie a également nécessité d'aborder d'autres champs disciplinaires, notamment ceux des politiques culturelles de la France et de la gestion et administration de la musique. Justifier la forte présence du Quintette Instrumental de Paris sur le terrain international m'a amenée à revenir sur les actions de l'État en matière de diplomatie culturelle dans les années 1930, conduites principalement par l'Association Française d'expansion et d'échanges artistiques (A.F.E.E.A.) renommée par la suite Association Française d'Action Artistique (A.F.A.A.) et par le Service d'œuvres Françaises à l'étranger (S.O.F.E.). Pour recontextualiser cette forte visibilité à l'étranger et en comprendre les ressorts, il m'a fallu étoffer ma bibliographie d'un certain nombre d'ouvrages d'histoire revenant sur l'évolution de la présence de l'art français dans le monde⁶¹. Si certains ouvrages majeurs, comme ceux d'Alain Dubosclard concernant l'action culturelle de la France sur le continent américain⁶², ou certains travaux comme ceux de Danièle Pistone⁶³ ou Bernard Piniau⁶⁴ reviennent brièvement sur la présence des musiciens à l'étranger, j'ai pu constater le manque de références concernant l'internationalisation de la carrière des interprètes, encore timide dans la décennie 1920, beaucoup plus affirmée dans la décennie 1930. Ma contribution aura été de proposer une étude plus poussée sur les interprètes français se produisant à l'étranger, au moyen d'un dépouillement des comptes-rendus d'assemblée générale de l'A.F.E.E.A./A.F.A.A. sur la période concernée et mettre ainsi en évidence les artistes les plus visibles à l'international, s'inscrivant alors dans une politique de promotion de la musique française. De même, la gestion de carrière des personnalités musicales, qu'elles soient chefs d'orchestre, compositeurs, interprètes solistes ou chambristes, connaît une grande révolution, amorcée dans la première décennie du XX^e siècle et confirmée sous l'entre-deux guerres : le recours plus systématique à un imprésario ou agent artistique gérant la partie administrative de la carrière de l'artiste. Là encore, le peu d'ouvrages revenant sur le rôle de ces imprésarios français a de quoi surprendre⁶⁵, la source d'information la plus fiable étant, là encore, les témoignages d'époque⁶⁶ et la lecture de la presse musicale. Les « brèves d'information » présentent fréquemment la future saison musicale des artistes gérés par l'imprésario dont l'article est le sujet. Le Quintette Instrumental

⁶¹ Voir bibliographie, rubrique « relations internationales et transferts culturels ».

⁶² Alain Dubosclard, *L'action artistique de la France aux États-Unis, 1915-1969*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Histoire », 2003.

⁶³ Danièle Pistone, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales* 2013/4 (n° 156), p. 21-35.

⁶⁴ Bernard Piniau et Ramó Tio Bellido, *L'action artistique de la France dans le monde : histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « culture et diplomatie françaises », 1998.

⁶⁵ Il convient de citer la récente thèse de Laetitia Corbière qui revient sur le rôle des imprésarios dans le monde et évoque brièvement leur implantation en France au début du XX^e siècle. (*Du concert au show business, le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical (1850-1930)*), thèse de doctorat en histoire moderne et contemporaine sous la direction de Sylvie Aprile et de Ludovic Tournès, Ecole Normale des Sciences de l'Homme et de la Société, Université Lille 3, 2018).

⁶⁶ Notamment ceux de Gabriel Astruc et Arthur Dandelot.

de Paris bénéficie, en cela, des services et de l'expertise de Marcel de Valmalète, dont le Bureau de Concerts était l'un des plus importants de France. Fondée en 1924, cette agence artistique a poursuivi ses activités durant tout le XX^e siècle, dirigée successivement par la fille et le petit-fils du fondateur. Les quelques documents administratifs conservés principalement dans les Fonds Jamet et Le Roy se sont avérés riches d'informations. Si certains mémoires de Master en administration et gestion de la musique⁶⁷ mentionnent la présence d'archives Valmalète, celles-ci demeurent à présent introuvables, à la suite de la liquidation judiciaire des Concerts de Valmalète survenue en 2020. Puissent-elles un jour être retrouvées, afin de combler les lacunes de mon travail et ouvrir de nouvelles perspectives de recherche.

Au-delà d'un questionnement de départ très général sur la place du Quintette Instrumental de Paris dans la politique musicale de son temps, j'ai souhaité axer davantage mon travail sur ce qui fait sa singularité sonore et répondre à une problématique englobant également les considérations de timbre : comment un groupement de musique de chambre, dont l'effectif instrumental ne répond d'aucune tradition, et par conséquent, qui ne dispose d'aucun répertoire préalable, peut-il mener avec succès une carrière et parvenir à pérenniser son activité ? Les raisons de la réussite de cette implantation sont en réalité multifactorielles, et la mise en regard de ces différents facteurs, qu'ils soient socio-historiques, contextuels, ou musicaux, tentera d'y apporter des éléments de réponse. À cette fin, j'ai choisi d'articuler mon travail en trois grandes parties. Dans la première partie, je reviendrai sur le contexte historique particulièrement favorable à la musique de chambre dans lequel le Quintette Instrumental de Paris émerge. Puis, j'ai souhaité retracer son itinéraire musical et montrer comment celui-ci s'est intégré aux pratiques musicales de son époque. Seront abordés, entre autres, la formation des musiciens, la genèse et les stratégies d'implantation adoptées, la constitution d'un nouveau répertoire, la séparation et la postérité de l'ensemble, mais également des éclairages sur le statut du musicien et l'impact des guerres sur la carrière et la gestion des calendriers des musiciens. La deuxième partie se concentre sur l'activité musicale du Quintette Instrumental de Paris et présente les résultats des analyses statistiques réalisées sur les concerts (nombre, diffuseurs, visibilité France/étranger) et sur le répertoire interprétatif (profils de concerts, nature et constitution des programmes). Pour mieux comprendre les enjeux d'une activité chambriste, les sujets relatifs à la gestion de carrière seront également abordés, comme la logistique des tournées, l'implication du Quintette dans l'action culturelle française, le rôle de l'imprésario ou la constitution d'un

⁶⁷ Voir DELOINCE, 2005 ; GAVATORTA, 1996 ; MITAL, 1998 et bibliographie pour références complètes.

réseau professionnel. Enfin, une troisième partie est consacrée au répertoire en quintette, ses caractéristiques et l'analyse de son écriture, d'après la méthodologie adoptée. Les questions d'homogénéité sonore dans les formations chambristes et d'expérimentations timbriques sont au cœur de la réflexion, qui accorde une large place aux exemples musicaux issus de notre corpus.

PREMIÈRE PARTIE

**LA CARRIÈRE
DU QUINTETTE INSTRUMENTAL DE PARIS
(1922-1940)**

1. Contexte de création du Quintette Instrumental de Paris

Le projet de fonder une formation atypique de musique de chambre naît dans un contexte socio-historique lui étant particulièrement favorable : dans un premier temps, la harpe fait l'objet, depuis le début du XX^e siècle, d'une curiosité grandissante auprès des compositeurs qui redécouvrent les potentialités expressives de cet instrument. Cette renaissance est suscitée par l'arrivée d'un nouveau modèle d'instrument proposé par la maison Pleyel, augmentant considérablement la visibilité de la harpe dans les salles de concerts. Cette mode de la harpe chromatique perdure jusque dans les années 1930 mais décline irrémédiablement, et c'est véritablement la harpe à pédales qui tire les bénéfices de cet intérêt soudain pour l'instrument. Dans un deuxième temps, le genre de la musique de chambre en France jouit d'une attention particulière depuis le troisième tiers du XIX^e siècle ; un certain nombre d'initiatives ont été engagées pour ériger une tradition de la musique de chambre en France et encourager les compositions nouvelles d'un genre qui était alors largement délaissé au profit de l'orchestre, de l'Opéra et des récitals de solistes virtuoses. Les acteurs de la musique – interprètes, compositeurs, mécènes et éditeurs – poursuivent cet effort dans les années 1920, bien que le contexte d'immédiat après-guerre en redéfinisse les contours. Dans un troisième temps, alors même que « l'époque précédente était bien loin d'avoir réglé la querelle wagnérienne qui divisait les musiciens au moment où la guerre de 1914 éclata¹ », on assiste à une défense et une promotion toujours plus accrues de la musique française face à la musique allemande. Plus que jamais, la musique de chambre, parangon de la musique « pure », représente un terrain privilégié pour la diffusion et la mise en valeur de la musique française.

1.1. Place de la musique de chambre dans la vie musicale française (1870-1930)

En 1903, Adolphe Boschot tente de définir les contours du genre « musique de chambre », dans son article « Qu'est-ce que la musique de chambre² ? ». Pour lui, elle ne se définit ni par le nombre d'instrumentistes requis, ni par le cadre intimiste à laquelle elle est destinée – deux acceptions caractérisant traditionnellement le genre – mais par un état d'esprit, ou plutôt un « état d'âme », élevant donc ce genre à un certain niveau d'excellence et de

¹ René Dumesnil, *La musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Paris, éditions Milieu du Monde, coll. « bilans », p. 13.

² Adolphe Boschot, « Qu'est-ce que la musique de chambre ? », *Revue politique et littéraire*, 21 février 1903, p. 243-247 et 28 février 1903, p. 276-281.

compréhension : « considérée ainsi, non point par *l'extérieur* (nombre ou nature des instruments) mais par son essence même, la musique de chambre est une sorte de langage *intérieur*, une expression d'âme, qui ne pouvait convenir qu'aux génies *intérieurs*, aux génies *en profondeur* ». Il tente une comparaison avec l'orchestre – comparaison qui ne cessera d'ailleurs d'être usitée chez les auteurs contemporains – pour mieux distinguer la spécificité des deux genres³ :

On voit tout de suite, en regardant les exécutants, qu'il y a une musique d'orchestre, et qu'il y a une autre musique. Et, pour peu qu'on réfléchisse, on s'aperçoit que certaines œuvres sont faites pour de grands vaisseaux, sonores, décoratifs, ouverts aux foules tels que théâtres, salles de fêtes, églises [...]. Au contraire, d'autres œuvres sont faites pour l'intimité, pour le silence attentif d'une chambre ombreuse, bien close et tout animée, toute vivante des souvenirs, des parcelles d'âme qu'une vie contemplative et profonde y a répandus comme un parfum d'elle-même [...]. La musique de chambre est tout autre. Ce ne sont plus les grands ensembles, les développements oratoires, les compositions murales et « à fresque » de la musique d'orchestre. Ce n'est pas la fadeur sucrée, la brève élégance, la sécheresse madrigalesque de la musique de salon. Et ce n'est pas non plus un compromis hybride entre ces deux musiques. Non, la musique de chambre est d'une tout autre nature. Elle est la musique la plus profonde, la plus « intérieure » qui soit ; à vrai dire, elle est la plus musicale : elle est la musique même.

Une fois la définition et le cadre posés, Boschot déploie l'histoire de la littérature pour musique de chambre, de Mozart à Schumann, sans qu'aucun musicien français n'y figure, comme si le genre était définitivement rattaché à la tradition outre-Rhin et qu'aucun effort en faveur d'une école française n'ait été relevé jusqu'alors. Près de trente ans plus tard, en 1932, Alexandre Cellier publie un article volontairement provocant, « la grande pitié de la musique de chambre », dans lequel il défend l'idée d'une décadence débutée après-guerre et que la crise économique du début des années 1930 vient profondément affecter. Il relève ce qui lui semble les causes de cet état de fait⁴ :

Il y a eu trop de manifestations disparates et sans lendemain, pour que nous ne soyons pas maintenant, avec le tassement économique, dans de grandes difficultés pour faire succéder au public éphémère et cosmopolite de l'après-guerre un public régulier et stable des temps normaux. C'est le temps de la grande pénitence musicale, pour les étrangers comme pour nous-mêmes ! Constatons aussi que le cinéma, les grands concerts d'orchestre, les affaires lucratives, sinon très artistiques, ont éloigné bien des artistes de la musique de chambre et la mise en train d'un répertoire de sonates, trios, quatuors, qui était chose agréable et possible aux artistes d'avant-guerre, exige aujourd'hui des sacrifices de temps devenus quasi impossibles, à moins d'un profit certain [...]. Deux causes principales ont relégué au dernier plan la *Kammer-Musik* : la première provient des grands changements survenus dans l'état des petites et grandes fortunes ainsi que l'abaissement des gains dans les professions libérales ; la seconde, dont les mouvements sont connexes de la première, est due à la diminution du nombre de certaines mentalités artistiques et d'un dilettantisme délicat, moins favorisé par la fortune que les mentalités friandes de sensations fortes, voire frelatées, ne se

³ Adolphe Boschot, « Qu'est-ce que la musique de chambre ? », *Revue politique et littéraire*, 21 février 1903, p. 244.

⁴ Alexandre Cellier, « La grande pitié de la musique de chambre française », *Le Ménestrel*, 4 mars 1932, p. 101.

contentant plus des moyens restreints et purs de la musique de chambre, mais exigeant la mise en œuvre de grands moyens orchestraux, de quelque qualité qu'ils fussent.

Parler de « décadence », ou du moins de déclin de la musique de chambre depuis 1918 revient à concéder qu'il y eut une période faste. L'historiographie récente s'accorde à relever la « naissance » de la musique de chambre en France autour de 1870, par l'action conjointe de compositeurs et d'interprètes en faveur d'un genre largement délaissé jusqu'alors. Ainsi, jusqu'à la Première Guerre mondiale, les acteurs de la vie musicale ainsi que le public ne cesseront de manifester un intérêt grandissant pour la musique de chambre, avant de connaître un relatif déclin dont il sera pertinent d'en expliquer les contours. L'un des questionnements préalables pourrait être ce paradoxe entre une offre musicale pléthorique dans l'époque de l'entre-deux guerres et le nombre de plus en plus restreint de personnes dans le public des concerts chambristes. Pour resituer le contexte dans lequel s'inscrit le Quintette Instrumental de Paris, société fondée en 1922, il conviendra donc d'observer l'évolution de la musique de chambre depuis 1870 jusqu'aux bouleversements sociétaux des décennies vingt et trente, en France, contraignant la musique de chambre à redéfinir son champ d'action.

1.1.1. La remise à l'honneur de la musique de chambre en France de 1870 à 1918

Le genre de la musique de chambre depuis 1870 n'occupe qu'une place relativement modeste dans la vie musicale française : modeste en termes de nombre de représentations, de public, d'œuvres en création et de valorisation pour le compositeur et l'interprète. L'ère est encore majoritairement dominée par l'art lyrique, l'opéra représentant encore la voie royale pour tout jeune compositeur souhaitant accéder à une certaine renommée et surtout vivre de son art. La musique orchestrale acquiert également une dimension plus importante grâce, notamment, à l'implantation progressive d'associations symphoniques, dans le sillon de la Société des Concerts Padeloup fondée dès 1861⁵. La question de l'investissement financier de l'État sous la Troisième République est également très parlante, puisque le budget alloué aux productions musicales, émanant du ministère des Beaux-Arts, se concentre majoritairement sur l'art lyrique, la pédagogie et, à partir de 1878⁶, les associations symphoniques sur le modèle des Concerts populaires. Dans son article « Le budget de la musique sous la III^e République »,

⁵ Relevons, par chronologie des années de création : l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1821), l'orchestre Padeloup (1861), l'orchestre Colonne (1873), l'orchestre Lamoureux (1881). De très nombreuses sociétés voient le jour dans les années vingt et trente, parmi lesquels l'orchestre du Vieux-Colombier, les Concerts Siohan, les Concerts Straram, les Concerts Goldschman, les Concerts Poulet ou Touche.

⁶ Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la III^e République », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, éditions Klincksieck, 1991, p. 287.

Myriam Chimènes relève également une très modeste subvention de 2000 Francs – identique jusqu’en 1928 – à l’égard de la Société Nationale de Musique, association qui se concentre sur la diffusion de la musique de chambre⁷. Était-elle toutefois destinée à la programmation chambriste ou des quelques concerts symphoniques que proposait la Société ? Face au désintérêt manifeste de l’État pour ce genre musical, l’héritage du mécénat comme source de financement est encore bien présent à cette époque⁸ :

La concentration des investissements budgétaires dans le fonctionnement de l’Opéra et du Conservatoire traduit notamment un désintérêt flagrant pour la création et pour la musique d’un genre autre que lyrique, les concerts symphoniques n’étant subventionnés qu’avec parcimonie. En revanche, des concerts de la Société Nationale de Musique à ceux du Groupe Jeune France en passant par les Ballets russes ou les Concerts Wiéner, une grande partie des manifestations qui font date dans l’histoire de la musique de cette période doivent leur survie et parfois leur existence au soutien que les classes sociales fortunées apportent à ces initiatives privées.

En dépit de cette timide visibilité, face aux autres genres dominant la scène musicale française, la Troisième République représente « une situation éminemment favorable à l’épanouissement de la musique de chambre française⁹ ». Danièle Pistone et Serge Gut, dans leur ouvrage de référence consacré à la musique de chambre en France de 1871 à 1918, précisent que ce renouveau du genre « avait été préparé de longue date par les compositeurs très attachés à la musique instrumentale pure, tels que Onslow, Boëly, Reber, Gouvy, Lalo ou Blanc¹⁰ ». De même, du côté des interprètes, on assiste également à la diminution progressive de la pratique amateur au profit de musiciens professionnels se constituant en « sociétés ». Cette notion de « Société » ne se définit pas à l’époque comme une institution dévolue à la pratique de la musique de chambre et à la programmation de concerts, comme pouvait l’être son acception au XX^e siècle, mais comme « une association d’artistes qui se consacre à ce répertoire particulier [et] ne répond à aucun statut juridique¹¹ ». Bien avant 1870 donc, la reconstruction d’une musique instrumentale française peut compter sur l’action de sociétés de musiciens professionnels, telles que la Société des quatuors et des quintettes de Baillot, la Société Alard, les Frères Dancla, les Frères Bohrer, Tilmant, Franco Mendes – ces derniers

⁷ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 288.

⁸ Myriam Chimènes, *Mécènes et musicien : du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 11.

⁹ Serge Gut, Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 44.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986, p. 33.

œuvrèrent à la diffusion des quatuors de Beethoven, en particulier des derniers Opus – mais aussi les Quatuors Armingaud et Jacquard¹².

Afin de relever les actions en faveur de la remise à l'honneur de la musique instrumentale sous la III^e République, il convient, dans un premier temps, d'étudier le contexte socio-historique particulier des années 1870 à 1918. L'observation et la comparaison des ouvrages historiographiques de la première moitié du XX^e siècle apporte un éclairage sur les profonds bouleversements musicaux qui se jouent en France à partir de 1870. Tout d'abord, la majorité des ouvrages s'accorde à observer ce renouveau de la musique française amorcé vers 1870 et conduit de manière progressive par une nouvelle génération de compositeurs. Le champ lexical relatif au renouveau, au renouvellement ou à la recréation, lorsqu'il s'agit d'évoquer la musique française, se retrouve en effet dans la plupart des ouvrages en question. Dès 1908, Romain Rolland décrit « la grandeur admirable de l'effort français depuis 1870, cette poussée de foi et d'énergie qui a recréé la musique française¹³ ». En 1918, l'ouvrage *Un demi-siècle de Musique française (1870-1917)* de Julien Tiersot débute en ces termes : « lorsqu'éclata la guerre de 1870, l'on ne connaissait guère en France d'autre musique que celle qui s'exécutait dans les deux théâtres impériaux, l'Opéra et l'Opéra-Comique. Or, cette musique appartenait déjà, presque exclusivement, au passé¹⁴ ». L'année 1870, qu'il choisit comme point de départ, « trace une ligne de démarcation entre deux âges. Si la révolution qu'elle désigne fut accomplie sans brusquerie, même avec quelque lenteur, elle n'en fut pas moins profonde, et l'école française, au bout de quelques années, en sortit entièrement renouvelée¹⁵ ». Quelles peuvent être les raisons d'un tel changement de paradigme dans la musique française de la fin du XIX^e siècle ? Certains ouvrages, à l'image de l'*Histoire de la musique* d'Émile Vuillermoz (1949), nourrissent notamment l'idée d'un glissement nécessaire de la musique vocale vers la musique instrumentale, principale solution contre l'influence écrasante de la musique italienne en France. Ainsi il justifie « ce retour à un style plus digne et à une esthétique moins frivole, ce respect retrouvé pour la musique de chambre et la musique symphonique » dès lors que le

¹² Joël-Marie Fauquet précise que les Sociétés de musiciens professionnels ne sont pas à eux seuls responsables du renouveau de la musique instrumentale. Il faut également prendre en compte le sursaut de la pratique amateur dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : « il est important de souligner que ce sont les amateurs qui ont amorcé en France, dans le milieu de la noblesse, la régénération de la musique de chambre », Joël-Marise Fauquet, *op. cit.*, p. 19.

¹³ Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, collection « bibliothèque d'histoire », Paris, Hachette, 1908, p. 209.

¹⁴ Julien Tiersot, *Un demi-siècle de musique française, entre les deux guerres (1870-1917)*, Paris, librairie Félix Alcan, coll. « les Maîtres de la musique », 1918, p. 5.

¹⁵ Julien Tiersot *op. cit.*, p. 9.

compositeur français cessa d'être « influencé par l'italomanie musicale de son époque », à l'instar d'un Meyerbeer, d'un Halevy ou d'un Ambroise Thomas¹⁶ :

La technique des « italianisants » était hybride et ne pouvait triompher bien longtemps chez nous, car elle ne tenait pas compte de cette dictature secrète de l'instrument dont nous découvrons la toute-puissance à toutes les époques de l'histoire de la musique. Le théâtre italien lui devait sa fortune. C'est parce que les compositeurs de la péninsule disposaient de claviers vocaux d'une souplesse, d'une qualité de timbre et d'une étendue exceptionnelles qu'ils avaient été amenés à réserver, dans leurs ouvrages lyriques, la place d'honneur au *bel canto* et à faire assez bon marché des autres éléments du spectacle [...]. Les compositeurs français qui voulurent exploiter chez nous cette réussite n'eurent pas la sagesse de comprendre que la qualité beaucoup moins brillante des voix de leurs compatriotes allait déséquilibrer leurs drames chantés [...]. Mais l'éloquence purement laryngienne n'est pas héréditaire dans notre pays et notre public – d'ailleurs assez peu connaisseur en matière de science vocale – devait forcément exiger de nos auteurs d'autres éléments d'intérêt que la virtuosité transcendante dans la vocalise et le *colpo gola*. C'est pour avoir méconnu cette loi que les imitateurs trop dociles des grands Italiens ont abouti chez nous à une impasse et que, pour en sortir, leurs successeurs ont dû chercher dans les préoccupations artistiques plus conformes à l'esprit de notre race un renouvellement et une réhabilitation du spectacle lyrique en même temps qu'un retour aux formes les plus sérieuses de la musique pure.

La réhabilitation de la musique instrumentale en France, jadis délaissée au profit de l'art lyrique, passe en premier lieu par l'éducation du public, au moyen d'un certain nombre d'actions successives ou conjointes. Les Concerts Populaires, fondés par Jules Pasdeloup en 1860, ont permis au public français de découvrir le répertoire symphonique classique et romantique à dominante germanique. De cette initiative, Julien Tiersot dira¹⁷ :

Rien ne devait avoir plus d'influence sur l'orientation future de la musique et du goût français. Pour un prix minime, trois mille auditeurs, épris d'harmonie, mais qui n'avaient jusqu'alors trouvé d'autre satisfaction qu'en écoutant les opéras-comiques du boulevard du Temple, purent, chaque dimanche, s'initier aux beautés sublimes de Beethoven et des autres maîtres symphonistes, desquels, la veille, les noms leur étaient à peine connus.

En 1873, la fondation du Concert National, issu de la Société nationale et dirigé par Édouard Colonne, peut s'enorgueillir d'avoir fait découvrir au public français les pages orchestrales de Beethoven et Berlioz¹⁸, à côté desquels se côtoyaient des compositeurs français contemporains comme Franck, d'Indy, Fauré ou Dubois¹⁹. L'installation de l'orchestre Colonne au Théâtre du Châtelet, dont les larges dimensions étaient idéales au déploiement sonore de l'orchestre symphonique, attira un public jeune et diversifié. Huit ans après, Charles Lamoureux fonde à son tour son association symphonique, qui contribua fortement à promouvoir l'œuvre

¹⁶ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris, librairie Arthème Fayard, coll. « les grands études historiques », 1949, p. 270-271.

¹⁷ Julien Tiersot, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Romain Rolland, *op. cit.*, p. 235.

¹⁹ René Dumesnil, *La musique contemporaine en France*, Paris, librairie Armand Colin, 1930, p. 12.

de Wagner. Sur la folie wagnérienne qui s'empare du public français à cette époque, Romain Rolland, fervent wagnérien, explique que²⁰

le wagnérisme fit faire au goût français un effort considérable. Il répandit la passion ou la curiosité de la musique, en dehors des musiciens, dans toutes les provinces de l'art [...]. Le génie de Wagner a dominé presque tout l'art français pendant dix ou quinze ans. Une ardente propagande musicale, par les concerts, pénétrait la foule. La jeunesse intellectuelle était gagnée. C'est là le service capital rendu par le wagnérisme à l'art français, qu'il a intéressé le grand public à la musique.

Nous ne développerons pas ici la querelle wagnérienne qui alimente encore vivement cette fin de siècle, et ce jusqu'à la Première Guerre mondiale, nous évoquerons deux réactions qui semblent être à propos lorsqu'il s'agit de comprendre l'essor de la musique instrumentale française. D'une part, ces dissensions autour de l'art wagnérien ont conduit certains compositeurs français à s'affranchir de cette influence, à l'image du *Pelléas* de Debussy, d'autres compositeurs à diriger leur intérêt vers la symphonie et la musique de chambre, terrains quasiment vierges de la production wagnérienne. D'autre part et par extension, le contexte historique d'après défaite de la France incite au repli nationaliste et au déploiement du nationalisme musical, sur lequel il n'est pas utile de nous attarder trop longuement²¹. Toutefois, ces conceptions se retrouvent dans les articles de presse relatant les concerts du Quintette Instrumental de Paris, aussi bien dans les œuvres qu'ils mettent en avant que dans leur acte performatif. Cela est particulièrement vrai dans les articles issus de la presse étrangère, très fréquemment « nation-centrés²² ». La terminologie de race, d'« esprit de race », mais également de génie ou d'art français, en tant que distinction d'une culture nationale spécifique, est abondamment employée dans la littérature de l'époque. L'« esprit français », dont la quintessence serait l'héritage de la tradition musicale du XVIII^e siècle, est une quête de la « vraie nature et [de l']idéal oublié » de ce qu'est véritablement la musique française : « la clarté, l'élégante simplicité, le naturel, et par-dessus tout la grâce, la beauté plastique²³ ». Pour illustrer cette musique française idéalisée, Henri Sauguet revient, en 1942, sur deux compositeurs incarnant, à ses yeux, cette tradition française dont il donne une définition plus large²⁴ :

²⁰ Romain Rolland, *op. cit.*, p. 215-217.

²¹ Pour une analyse plus récente et approfondie des concepts de races et de nationalismes musicaux en France, l'autrice renvoie à une thèse et un ouvrage : Bianca Robichaud, *Les six, conséquence d'une identité nationale*, thèse de doctorat de musicologie dirigée par Françoise Escal, Ecole des Hautes études en sciences sociales, sciences du langage, 2005. Federico Lazzaro, *Ecoles de Paris en musique, 1920-1950*, Bruxelles, éditions Vrin, 2018.

²² Si Federico Lazzaro emploie ce terme pour désigner les « comptes-rendus des œuvres des compositeurs étrangers résidant à Paris [faisant] appel à un commentaire centré sur leur identité nationale », nous l'employons ici dans une désignation inverse : comptes-rendus de presse étrangère revenant sur les traits français des membres du Quintette. Federico Lazzaro, *op. cit.*, p. 243.

²³ Romain Rolland, *op. cit.*, p. 272.

²⁴ Henri Rabaud, « Rameau-Bizet et la tradition française », dossier spécial « la musique française », *Visages du monde*, n° 77, février 1942, p. 6.

La musique française ! On la définit généralement par les mots de grâce, de mesure, de légèreté, de fantaisie, de couleur, de concision, d'esprit... Et, mon Dieu ! on s'en tient là, ou presque. Certes, chacun de ces mots trouve son emploi ou son illustration dans l'art français, qu'il soit musical ou d'une autre nature. Rameau comme Bizet, quoique d'une manière différente, se sont tous deux exprimés avec grâce et mesure, un sens exact du pittoresque coloré, qui ne tourne jamais au bariolage, une concision dans le développement de leurs idées, une libre fantaisie dans le choix de celles-ci. Mais cela seulement ne fait pas le compte. Le miracle de la musique française vient d'ailleurs. Il est ordre et raison, sans doute. Mais il est aussi dans son mouvement spontané qui reste toujours tellement équilibré, dans ses proportions si naturelles, dans la peinture des passions de l'âme et du cœur limitées par leurs mesures humaines, dans cette sensibilité sensuelle, qui n'est jamais sentimentale [...]. Il est dans cette influence du paysage sur l'âme, dans cette alliance du corps et de l'esprit qui est le propre de notre condition humaine. Humaine et naturelle, c'est-à-dire à la mesure des natures de l'artiste et de celle de son public, le français, voici deux qualités essentielles de la musique, comme d'ailleurs de tout l'art français.

Les compositeurs s'inscrivant dans ce retour à un « esprit français » déchu voient dans la musique « pure » un terrain particulièrement propice. Ainsi, c'est dans une double perspective que Camille Saint-Saëns fonde, aux côtés, entre autres, du chanteur Romain Bussine, la Société Nationale de Musique en 1871, sous la devise *Ars Gallica*. D'un côté, la Société Nationale œuvre pour la remise à l'honneur de la musique instrumentale qui ne disposait pas d'une visibilité suffisante, comme le rappelait Saint-Saëns en 1885²⁵ :

Il n'y a pas encore bien longtemps, quinze ans peut-être, un compositeur français, qui avait l'audace de s'aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n'avait d'autre moyen de faire exécuter ses œuvres que de donner lui-même un concert et d'y convier ses amis et les critiques. Quant au public, au vrai public, il n'y fallait pas songer ; le nom d'un compositeur, à la fois français et vivant imprimé sur une affiche avait la propriété de mettre tout le monde en fuite [...] Il fallait vraiment, en ce temps-là, un entêtement singulier pour écrire de la musique. Le théâtre commençait à entrer dans la voie de défiance, où il est maintenant si bien engagé ; les concerts semblaient voués au classique et à l'exotique à perpétuité, et on pouvait prévoir, dans un avenir prochain, la mort inévitable de l'école française.

À l'instar de Saint-Saëns, Joël-Marie Fauquet rappelle la lourdeur administrative à laquelle sont soumis les interprètes, dès lors qu'ils souhaitent pratiquer la musique de chambre dans une salle de concert²⁶ :

Les formalités à remplir et les taxes à payer pour donner un concert ne sont pas faites pour encourager les artistes à cultiver la musique instrumentale promise à une audience restreinte. Ils doivent d'abord solliciter par écrit l'autorisation du préfet de police, faire viser le programme par le ministère de l'Intérieur quelques jours avant le concert (avec désignation des morceaux instrumentaux et des paroles chantées s'il y a lieu), présenter le programme visé à l'agent chargé des intérêts des auteurs vivants, acquitter le droit des pauvres (représentant plus de 10% de la recette

²⁵ Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris, éditions Calman Lévy, 1885, p. 208.

²⁶ Joël-Marie Fauquet, *op. cit.*, p. 31-32.

brute) ainsi que le droit de timbre pour les affiches, lettres d'avis, circulaires, programmes etc. et bien sûr, les frais de location de la salle.

D'un autre côté, pour contrer cette inévitable mort annoncée par Saint-Saëns de l'école française, la Société Nationale promet aux compositeurs et interprètes français un appui indéfectible. Des personnalités comme Franck, d'Indy, Lalo, Fauré, signeront les premières œuvres de ce répertoire spécifique. En introduction de son ouvrage consacré aux sociétés d'avant-garde, Michel Duchesneau rappelle²⁷ :

C'est au moment où se produit cet essor de la musique de chambre que se créent des sociétés dont le principal objectif est de soutenir la diffusion d'œuvres nouvelles. Un tel objectif confère aux Sociétés un rôle fondamental. Non seulement doivent-elles, comme antérieurement au XIX^e siècle, faire connaître les œuvres existantes, mais elles doivent aussi promouvoir la présentation d'œuvres nouvelles et originales. Certaines de ces sociétés seront désormais au service de l'avant-garde. Le phénomène est d'autant plus significatif que, depuis 1871, avec la naissance de la Société Nationale, ce mouvement se trouve conforté par la volonté de musiciens comme Saint-Saëns, Bussine, Duparc, Castillon, de mettre en valeur la musique française contemporaine [...]. Entre 1871 et 1939, ce nouveau modèle de société favorise de fait la création d'œuvres de musique de chambre essentiellement françaises.

La Société Nationale pose ainsi les premières pierres de la réhabilitation de la musique de chambre en France – la Société Musicale Indépendante en 1909, et plus tard, Triton, Sérénade et Entre-Soi suivront ses pas – ainsi que de nouvelles institutions musicales, à l'instar de la Schola Cantorum, dont l'intérêt convergeait vers la connaissance de la musique française et de la musique ancienne. Le rôle de ces Sociétés dans la promotion d'un nouveau répertoire en quintette – flûte, harpe et trio à cordes – et celle d'une nouvelle formation qu'était le Quintette Instrumental de Paris sera largement étudié par la suite. Les anciennes institutions déjà en place, comme le Conservatoire de Paris, prennent également leur part de responsabilité dans la remise à l'honneur de la musique instrumentale en France. Henri Büsser parfait sa formation au Conservatoire dans les années 1890 et suit l'enseignement de Franck et Widor pour l'orgue, Ernest Guiraud pour la composition. Il se souvient²⁸ :

Chez Guiraud, les élèves écrivaient des mélodies, des pièces de piano, des chœurs et des scènes de cantate en vue du Concours de Rome. Cependant, un de nos camarades, Bernard Crocé-Spinelli, apportait à la classe des sonates, trios ou quatuors pour cordes et piano : on le considérait comme un étrange phénomène. L'étude de la « musique de chambre » était fort négligée : ce ne fut que beaucoup plus tard, sous le directorat de Gabriel Fauré, qu'elle prit son importance.

²⁷ Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, éditions Mardaga, coll. « musique-musicologie », p. 7.

²⁸ Serge Gut, Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, 1991, p. 66.

Le rôle de Gabriel Fauré, directeur de l'établissement entre 1905 et 1920, s'avèrera déterminant pour la pratique de la musique de chambre, en particulier pour la connaissance de la musique baroque française et italienne²⁹. Pas le biais de nombreuses réformes portant principalement sur l'organisation et la pédagogie au Conservatoire de Paris, Fauré modifie en profondeur la formation des chanteurs et instrumentistes, placée sous le sceau de l'excellence musicale. Il renforce notamment les classes collectives en les rendant obligatoires – la classe de musique de chambre « pour tous les lauréats des classes d'instruments³⁰ », la classe d'ensemble vocal pour tous les étudiants chanteurs, la classe d'orchestre imposée pour certains étudiants instrumentistes et la classe d'histoire de la musique pour les élèves en composition et harmonie. Lucien Capet, qui venait de fonder son propre quatuor à cordes deux ans auparavant, assisté de Camille Chevillard, est nommé à la tête de la classe de musique de chambre en 1906. À eux deux, ils forment une nouvelle génération d'interprètes qui feront carrière dans l'entre-deux-guerres et qui, bénéficiant d'une solide formation, pourront accorder une place majeure, dans leur pratique, à la musique de chambre. Aux côtés du Conservatoire de Paris, la Schola Cantorum, fondée par Vincent d'Indy et Charles Bordes, perpétue la tradition instrumentale de César Franck. Au début du XX^e siècle, deux traditions françaises se dessinent, incarnées par les deux principaux foyers de l'enseignement musical : la tradition franckiste, et son prolongement dans les compositeurs issus de la Schola ; la tradition de Saint-Saëns qui se poursuit chez Fauré et ses disciples, par l'entremise de l'École Niedermeyer.

Il n'est pas superflu d'évoquer également les progrès de la facture instrumentale qui contribuent à améliorer considérablement le jeu interprétatif, tant sur le plan expressif que technique. L'orchestre ne saurait être d'ailleurs le seul bénéficiaire de ces progrès et l'accroissement du nombre de pièces de musique de chambre durant tout le XIX^e siècle, dont on sait l'exigence que requiert le genre en matière de technicité et de qualité timbrique, témoigne de l'intérêt des compositeurs pour une écriture plus resserrée et exigeante. Notons, depuis le XIX^e siècle, l'intérêt porté au pupitre des vents³¹, dont les améliorations ou inventions permettent d'une part, d'augmenter la vitesse et le volume sonore, d'autre part d'étoffer

²⁹ Gail Hilson Woldu, « Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire : les réformes de 1905 », *Revue de Musicologie*, tome 70 n°2, 1984, p. 211.

³⁰ Jean-Michel Nectoux, « Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris, une philosophie pour l'enseignement », dans Anne Bongrain, Yves Gérard, Marie-Hélène Coudroy-Saghai (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des menus plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « musique classique histoire », p. 220.

³¹ Citons, à titre non exhaustif, la technique Böhm en 1842 puis 1847 (2^e version), l'adaptation du système Böhm sur le hautbois (1854), la généralisation de la clarinette à 15 clés à partir de 1827, l'invention de la clarinette basse Buffet-Crampon en 1930, mais également l'invention et la généralisation des pistons par Bluhmel et Stoezel vers 1820. Voir Óscar Catalán González, *Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat en musique et musicologie présentée sous la direction de Sylvie Douche, Sorbonne Université, 2022.

l'ambitus sonore de chaque famille. L'augmentation générale du volume sonore des instruments permet d'envisager une pratique instrumentale hors du cadre restreint de celui des maisons. Autrefois l'apanage des salons mondains, pratiquée dans un cadre intime, la musique de chambre opère un transfert, durant le XX^e siècle, vers les salles de concerts, auprès d'un public ayant acheté un billet d'entrée. Ce transfert dans un cadre plus large et surtout moins adapté aux sonorités intimistes que requiert, par essence, ce genre musical, ne cessera de diviser les compositeurs du XX^e siècle, en particulier après la Première Guerre mondiale. Il n'en reste pas moins que les salles de concerts à Paris, en nombre relativement important³², sont autant de nouvelles occasions, pour les interprètes, de se faire entendre, alors qu'ils ne disposaient jusqu'alors d'aucun endroit public véritablement dédié.

Au-delà des salles de concerts publiques, la pratique plus intimiste de la musique de chambre, telle qu'elle pouvait l'être dans les salons aristocratiques tenus par des mécènes, dans les salons de musiciens eux-mêmes, reste encore fortement ancrée dans les années 1920 lorsque le Quintette Instrumental de Paris est fondé. Ces salons constituaient un terrain privilégié pour la dynamique de création, puisqu'il faut attendre 1938 pour que le gouvernement soutienne officiellement les compositeurs et alloue un budget pour des commandes d'État³³. La musique de chambre, encore fortement assimilée à une caste bourgeoise ou aristocratique, n'attirait et ne concernait qu'une partie infime de la population française³⁴. De même, la pratique amateur de la musique de chambre est encore largement favorisée au sein des familles ou des cercles amicaux. Myriam Chimènes ajoute que les jeunes filles de bonne famille apprennent encore la musique et le piano au XX^e siècle³⁵ et que « la première fonction de la pratique musicale en amateur est indéniablement le plaisir et la distraction³⁶ ». Cette pratique amateur est toutefois bientôt mise à mal par l'arrivée du phonographe et de la radio. Pour ne pas délaissé ce qui constituait historiquement l'essence même de la musique de chambre – en tant que *Kammermusik* – les éditions Sénart débute en 1921 une série de publications d'œuvres de musique de chambre destinées à être jouées par des musiciens amateurs. Sous forme de « revue

³² Citons, à titre non exhaustif, la salle Érard, la salle Pleyel, la salle des Agriculteurs, la salle de la Société des Concerts (ancien Conservatoire), la salle Gaveau, le théâtre des Champs-Élysées, l'École Normale de Musique.

³³ Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la III^e République », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, éditions Klincksieck, 1991, p. 298.

³⁴ Voir par exemple les propos de Georges Migot : « il faut bien comprendre en effet que cet art supérieur ne s'adresse qu'à une élite, et que celle-ci, même dans une ville comme Paris, ne peut occuper 4.000 places en un seul soir ». Autant la masse orchestrale et chorale s'adresse à un auditoire nombreux et divers, autant la musique de chambre exige un choix des auditeurs ». Georges Migot, « Réflexions sur la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 173.

³⁵ Pratique qui s'instaure dès le XIX^e siècle. Voir à ce sujet Frédérick Sendra, « le piano, un instrument sexué ? Notions de féminité et de masculinité dans le jeu pianistique français des années 1850 aux années 1910, dans Alban Ramaut et Mélanie Traversier (éd.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2022.

³⁶ Myriam Chimènes, *Mécènes et musicien : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 11.

semestrielle de musique ancienne et moderne », elle édite ou réédite des partitions dans l'optique de constituer une bibliothèque musicale³⁷ :

Depuis quelques années, le goût de la musique de chambre, se développant chaque jour davantage, a donné naissance, dans les plus petits centres, à des groupements entre artistes ou amateurs qui se réunissent pour jouer des sonates, des trios, des quatuors, des quintettes, pour chanter des mélodies. Or, ce qui manque en général à ces groupements, c'est une bibliothèque musicale variée ; les œuvres modernes y sont peu nombreuses à cause de leurs prix élevés. Ils sont donc amenés à relire toujours les mêmes œuvres et restent à l'écart du mouvement musical actuel qui présente un si profond intérêt. C'est pour remédier à cet état de choses que nous avons commencé en 1921 la publication de *La musique de chambre*.

Par cette entreprise, voient donc le jour « beaucoup de musique moderne et un peu de musique ancienne, dont l'édition est confiée à nos maîtres musicographes³⁸ ». Pour la première série publiée en 1921-1922 et classée en quatre sous-genres – piano, chant et piano, violon et piano, violoncelle et piano, musique d'ensemble – les contributions, entre autres, de Koechlin, Mompou, Bazelaire, d'Ollone, Grandjany, Pillois, Sauvrezis, Migot, Emmanuel, offrent aux amateurs des ouvrages de qualité, la plupart en réédition.

Le ralentissement de la vie mondaine, à la suite de la défaite de 1870, est favorable à l'entre-soi et à une musique requérant moins d'interprètes. Les raisons de ce recours fréquent aux effectifs plus réduits sont également multifactoriels : pour des raisons économiques et humaines tout d'abord, en particulier dans des contextes de guerre et d'immédiat après-guerre ; pour des raisons esthétiques ensuite, certains compositeurs se positionnant en réaction aux effectifs démesurés de l'orchestre post-romantique principalement autrichien et germanique³⁹ ; pour des raisons relatives au goût du public également, avec le déclin de certains autres genres autrefois dominants, tels que l'opéra italien, la musique religieuse et, dans une moindre mesure, la musique pour piano⁴⁰. La musique « pure », et par conséquent, la musique de chambre, retrouve la faveur des compositeurs, au détriment de la musique programmatique, bien que l'esthétique wagnérienne soit encore très prégnante au début du XX^e siècle en France et

³⁷ Paul Léon, *La Musique de chambre, revue semestrielle de musique ancienne et moderne*, n° 5 « supplément littéraire et critique », 1^{er} semestre 1923, p. 3.

³⁸ Henri Collet, *Comedia*, 14 novembre 1921.

³⁹ Voir à ce propos l'entrée « chamber music » de l'encyclopédie *Grove Music* : « reactions against the large forces and emotional excesses of late Romanticism led in part to a renewed interest in chamber music composition, beginning in the early 20th century. Not only did chamber music offer composers the discipline of writing for leaner forces, but also, because it required few players, rehearsals and public performances were more viable, both practically and economically ». Christina Bashford, « Chamber music », *Grove music online*, publié en 2001 sur le site internet : <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005379?rskv=hkG9BA&result=11#omo-9781561592630-e-0000005379-div1-0000005379.4>. Consulté le 25/11/2014.

⁴⁰ Serge Gut, Danièle Pistone, *op. cit.*, p. 24.

connaisse même un regain d'hostilité⁴¹. Consécutivement également à la défaite de la guerre franco-prussienne, la « réaction nationale » se traduit, dans le domaine instrumental, par la volonté d'ériger une tradition française de la musique de chambre et de la diffuser, genre qui était jusqu'alors largement ignoré par les compositeurs français.

1.1.2. La musique de chambre, « parente pauvre⁴² » de la musique ?

À partir de l'immédiat après-guerre, et plus globalement dans les années 1920, l'offre de concerts est majoritairement dominée par les trois genres musicaux que sont la musique dramatique, l'orchestre et les récitals de solistes. Pour la saison 1924-1925 par exemple, René Dumesnil rappelle – en se référant aux annonces de concerts publiées annuellement dans *Le Guide du Concert* – que les concerts de musique de chambre ne représentent ainsi que 7,8% du nombre total de concerts à Paris⁴³. Et doit-on également préciser l'écrasante suprématie de la mélodie avec piano au sein-même du genre ? Arthur Dandelot, en 1923, fait état du manque de visibilité de la musique de chambre à Paris, et plus encore des pages émanant de compositeurs français contemporains⁴⁴ :

Assurément les *Sonates* et *Quintettes* de Schumann, de César Franck, le *Concert* de Chausson (maîtres actuellement très en faveur), les *Sonates* pour piano et violon de Beethoven sont assez fréquemment interprétées. Mais Haydn, mais les exquis *Sonates* pour piano et violon de Mozart, les œuvres de Schubert, et, pour ne citer que quelques noms parmi les modernes, les productions en ce genre d'Édouard Lalo, de Saint-Saëns, de Gabriel Fauré, d'Emile Bernard, de Sylvio Lazzari, de Gabriel Pierné, de Ropartz, d'Albert Roussel (je cite au hasard), quel discret usage on en fait et combien cela est regrettable à tous points de vue !

Pour autant, si des efforts doivent être encore réalisés en faveur de la promotion de la musique de chambre, en particulier celle des compositeurs modernes, la France des années vingt dispose malgré tout d'un large vivier d'interprètes de très haut niveau, et ce dans la grande majorité des instruments. Pour les instruments à vent, par exemple, citons Louis Fleury, Philippe Gaubert, Marcel Moyse pour la flûte, Louis Bas, Georges Longy, Louis Fleuret pour le hautbois, Louis Cahuzac pour la clarinette et Fernand Oubradous pour le basson. Cette excellence de l'école française est indéniablement favorable à la formation de groupements de

⁴¹ Maud Pouradier, « la querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire », dans Géraldine Sfez, Sophie Chassat (dir.), *Les Querelles de l'Art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 2.

⁴² Maurice Galerne, « Le quatuor à cordes dans la musique de chambre et ses interprètes », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 185.

⁴³ Pour la saison 1924-1925, René Dumesnil mentionne un total de 1810 concerts, 451 concerts avec orchestre, 296 récitals avec piano et 142 concerts de musique de chambre. (*La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Paris, éditions Milieu du Monde, coll. « bilans », 1978, p. 75).

⁴⁴ Arthur Dandelot, « A propos de la musique dite de chambre », *Le Ménestrel*, 18 mai 1923, p. 227.

musique de chambre qui se multiplient ; un dépouillement rapide de la presse musicale de l'époque suffira à rendre compte de cette belle dynamique de concert en faveur du genre, ainsi que du nombre pléthorique de formations en activité à Paris dans la première moitié du XX^e siècle, dont la plupart sont tombées dans l'oubli et mériteraient que l'on y accorde de l'intérêt. Parmi ces formations, une place d'honneur est réservée aux quatuors à cordes. Se côtoient, par exemple, les quatuors Calvet, Pelletier, Tourret, Chailley, Roth, Carembat, Bastide, Gentil ou Malezieux. Afin de se démarquer, les formations en quatuor se spécialisent dans un répertoire ou un compositeur de prédilection. Ainsi, le Quatuor Calvet fut le premier ensemble à enregistrer les quatuors français, notamment ceux de Fauré, Debussy et Ravel. De plus en 1929, ils organisèrent un Festival Beethoven dans lequel ils donnèrent l'intégrale des quatuors de Beethoven. De formation plus ancienne, le quatuor Capet – fondé par le violoniste Lucien Capet en 1904, toujours en activité jusqu'à sa mort en 1928 – construit également sa réputation sur l'art beethovenien, en particulier sur ses derniers quatuors. Le quatuor Poulet, instauré par le violoniste Gaston Poulet, assoit sa notoriété grâce au quatuor de Debussy. Outre les quatuors à cordes, une autre formation est largement plébiscitée, car elle s'appuie sur un large répertoire déjà constitué, il s'agit du trio piano-violon-violoncelle, parmi lesquels nous pouvons citer les formations en vigueur dans la décennie 1920 : Perlemuter-Bouillon-Fournier, Pollain-Ysaye-Pugno, Salomon-Massis-Chizalet, Burger-Cerf-Messer, les deux plus illustres étant Casella-Enesco-Fournier et Cortot-Thibaud-Casals. Le Trio Pasquier, quant à lui, fait figure d'exception, puisqu'il est composé d'un violon, d'un alto et d'un violoncelle. Tout comme le Quintette Instrumental de Paris, le Trio Pasquier se fera promoteur des compositions contemporaines, bien que la constitution d'un répertoire propre à leur effectif soit bien moins problématique que celle du Quintette Instrumental de Paris, puisqu'il peut compter sur un certain nombre de pièces préexistantes, en particulier issues du répertoire ancien.

La pratique chambriste des années vingt semble en réalité plus complexe qu'elle n'y laisse paraître. Considérée par les uns comme « la forme la plus élevée et la plus abstraite de la musique⁴⁵ », jugée par les autres comme étant « la parente pauvre de la grande famille⁴⁶ », la musique de chambre interroge, dans sa capacité à se renouveler et porter la modernité. Olivier Alain identifie ses deux principaux rivaux : l'orchestre et la virtuosité. Pour lui, la musique de chambre, dans son caractère intrinsèquement intime et sans grandiloquence, « ne saurait lutter

⁴⁵ Témoignage de Marcel Labey, « Enquête sur l'évolution et les tendances de la musique de chambre », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 168.

⁴⁶ Maurice Galerne, « Le quatuor à cordes dans la musique de chambre et ses interprètes », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 185.

avec l'orchestre pour l'éclat sonore et le dynamisme brut, ni avec le récital de soliste pour le côté spectaculaire de la virtuosité⁴⁷ ». Le numéro spécial du *Courrier Musical* consacré à la musique de chambre, publié en mars 1929 et précédé d'un certain nombre de réflexions émanant de Charles Koechlin, Georges Migot, Paul Loyonnet ou Henri Woollett, offre un témoignage édifiant pour quiconque souhaite s'interroger sur la place du genre dans les années 1920 et les paradoxes qu'elle soulève. Sous forme de recueil de témoignages, un panel de compositeurs de l'époque est invité à soumettre une réponse à l'enquête proposée par Charles Tenroc sur « l'évolution de la musique de chambre depuis les classiques, ses tendances et son état actuel ». Il en précise les motivations⁴⁸ :

Ainsi la musique de chambre, cette branche si pure de la musique, nous semble-t-elle digne d'une telle consultation auprès de ceux qui sont voués à la protection et à la santé. C'est que la Muse donne des inquiétudes aux amateurs de ses grâces intimes et de ses vertus vivaces. Elle semble souffrir d'un malaise qui, sans doute, est celui dont souffre une période transitoire à la recherche d'un équilibre entre des lois immortelles et des applications hardies d'une esthétique en marche vers les renouvellements. Puissent les opinions et les ordonnances recueillies ici contribuer à l'épanouissement de la Muse et à lui rendre cette sérénité, cette simplicité qui fait le charme profond et discret de sa conversation et l'émotion de ses effusions confidentielles – la Muse dont le langage est celui de l'âme même, dans son expression la plus intérieure, la plus profondément sensible de ses mouvements et de ses méditations.

L'avis de certains compositeurs comme Pierné, Woollett, Ropartz, Labey, Sachs ou Roussel mérite un intérêt supplémentaire, puisqu'ils ont chacun apporté leur concours dans la constitution du répertoire du Quintette Instrumental de Paris. Comme point de départ à notre réflexion, Maurice Galerne dresse un constat sévère de l'état de la musique de chambre en France à la fin des années vingt⁴⁹ :

Pour beaucoup de personnes, même encore de nos jours où l'éducation musicale a pris un développement que les extravagances d'une époque déséquilibrée ont fait quelque peu dévier de la voie normale, la musique de chambre est, à proprement parler, la parente pauvre de la grande famille. Sous prétexte qu'elle ne s'adresse qu'à un petit nombre d'instruments, qu'à des salles de dimensions restreintes, beaucoup la tiennent pour quantité négligeable, la regardant comme le refuge de compositions secondaires relevant de la théorie du moindre effort, susceptibles, par conséquent, d'être exécutées par n'importe qui et n'importe comment.

Émettant un avis moins catégorique que ne l'est celui de Maurice Galerne, certaines personnalités interrogées ne montrent, à l'égard du genre « musique de chambre », qu'un intérêt

⁴⁷ Olivier Alain, « La musique de chambre », *Les cahiers du journal musical français*, SFDMA, 1955, p. 15.

⁴⁸ Charles Tenroc, « Enquête sur l'évolution et les tendances de la musique de chambre », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 166.

⁴⁹ Maurice Galerne, *op. cit.*, p. 185.

très relatif. Piero Coppola ne trouve que « peu de plaisir dans cette branche de l'Art musical⁵⁰ », n'aimant « que les jazz-bands, les vrais bien entendu ». Paul Bazelaire désigne les tendances actuelles de la musique de chambre comme « diverses et confuses⁵¹ », tandis que Joachim Nin constate « la faillite » du genre, qui n'a pas évolué « dans le sens du progrès⁵² », de l'avis de Léo Sachs aussi⁵³. De même, Swan Hennessy s'interroge : « cette course à l'abîme qui a suivi la rupture avec toutes les traditions peut-elle être appelée évolution⁵⁴ ? ». Une première réflexion, soulevée par un grand nombre d'intervenants, viendrait à remettre en question le transfert de la musique de chambre vers les grandes salles de concert dont l'acoustique n'est pas adaptée aux sonorités faibles d'un petit groupe de musiciens. « C'est, qu'en effet, elle a été créée, comme son nom l'indique, pour la plus stricte intimité et ses grands initiateurs seraient stupéfaits sans doute de voir ce genre d'œuvres produites devant un auditoire de quelques milliers de personnes⁵⁵ », précise Léo Sachs. Ce transfert du cadre intime à la salle de spectacle, qui constitue « la négation de ce que doit être toute musique de chambre⁵⁶ », selon Sachs, a en quelque sorte dénaturé le genre et découragé le public. Madeleine Dedieu-Peters déplore en somme que « ce qui lui manque le plus... c'est une chambre » et poursuit : « le Quatuor à cordes [...] n'a pas encore trouvé son sanctuaire, son "théâtre à lui", son nid où l'on pourrait entendre sa voix dans une ambiance toute d'intimité et de rêve⁵⁷ ». Albert Bertelin, qui n'hésite pas à désigner l'évolution du genre depuis Beethoven jusqu'à son époque comme étant une « longue période de décadence », accuse précisément le changement de cadre des représentations⁵⁸ :

En émigrant des salons dans les salles de concert, par suite des bouleversements sociaux survenus au cours du dernier siècle, la musique de chambre s'alourdit par la recherche de sonorités massives et puissantes analogues à celles de l'orchestre, elle perd une partie de ce qui faisait son charme, cet aspect de dialogue à quatre interlocuteurs nécessitant une intimité complète entre l'auditeur et l'exécutant, intimité qui ne peut s'établir que dans un local restreint.

Cette justification, approuvée par nombre de personnalités ayant répondu à cette enquête, trouve principalement son origine dans l'influence malheureuse que l'écriture pour orchestre peut avoir sur la musique de chambre. Soulignant que certaines pièces de musique de chambre donnent « le sentiment de se trouver en présence de conceptions pensées pour orchestre

⁵⁰ Réponse de Piero Coppola à l'enquête de Charles Tenroc, « Enquête sur l'évolution et les tendances de la musique de chambre », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 170.

⁵¹ Réponse de Paul Bazelaire à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 168.

⁵² Réponse de Joachim Nin à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 168.

⁵³ Réponse de Leo Sachs à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁴ Réponse de Swan Hennessy à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁵ Réponse de Leo Sachs à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Réponse de Madeleine Dedieu-Peters à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁸ Réponse d'Albert Bertelin à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 168.

réduit », Gabriel Pierné soulève une raison qui, selon lui, « réside dans la difficulté pécuniaire de réunir des phalanges nombreuses⁵⁹ » ; il est donc plus économique, pour un compositeur, d'écrire pour un effectif réduit, quand bien même ses aspirations auraient été destinées à un orchestre symphonique. De même, Woollett ajoute que « les difficultés, la cherté des éditions font que les jeunes compositeurs se tournent de plus en plus vers une musique moins intime et peut-être plus rémunératrice⁶⁰ ». Léo Sachs est d'avis que ces pièces proches d'une conception symphonique « justifient en quelque sorte leur production dans de plus vastes salles, ce qui [...] constitue une sorte d'hérésie à l'égard de leurs aînées classiques⁶¹ ». Selon les propos de Paul Loyonnet, le risque de pareille confusion de genre desservirait la musique de chambre qui ne serait alors qu'une « réduction pour orchestre [...] plutôt qu'un dialogue d'instruments⁶² », appauvrissant considérablement l'intérêt discursif et intimiste du genre. Henri Woollett, du même avis, pointe du doigt les compositeurs « recherchant la pittoresque et les effets de sonorité [propres à l'orchestre]⁶³ ».

L'une des préoccupations fréquemment abordées dans l'enquête est celle qui concerne la relative désaffection du genre, de la part du public tout autant que de celle des compositeurs, désaffection dont les interrogés tentent d'identifier les raisons. Concernant l'évolution des goûts du public, l'avis de Roussel est très parlant⁶⁴ : « la faveur du public se porte ailleurs. L'instabilité, la nervosité des réactions du public depuis la guerre, l'invasion du jazz, de la musique mécanique contribuent sans doute à cette désaffection ». Les témoignages semblent concorder sur l'idée que le public de l'époque recherche avant tout le « plaisir sonore » et les « pirouettes instrumentales », d'après les expressions de Lazare-Lévy, ce qui l'oriente naturellement vers la musique orchestrale et les pièces de virtuosité. Lazare-Lévy poursuit : « ce genre, il est vrai, exige plus d'émotion, plus de profondeur que de pittoresque [...] et puis, les auditeurs actuels, pressés, nerveux, blasés sont-ils capables de suivre une pensée logique et expressive ? Il m'arrive parfois d'en douter⁶⁵ ». Dans cette même trajectoire, Albert Bertelin relate une anecdote qu'il juge caractéristique de son époque et de son public⁶⁶ :

Le public se désintéresse chaque jour davantage de ce genre de composition, j'en veux pour preuve que le petit fait suivant bien significatif à cet égard. Une pianiste donnant une audition de sonates

⁵⁹ Réponse de Gabriel Pierné à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁰ Réponse d'Henri Woollett à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁶¹ Réponse de Leo Sachs à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁶² Paul Loyonnet, « Rôle du piano dans la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 171.

⁶³ Réponse d'Henri Woollett à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁴ Réponse d'Albert Roussel à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁵ Réponse de Lazare-Lévy à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁶ Réponse d'Albert Bertelin à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 168.

avec le concours d'Enesco, un certain nombre de personnes vinrent pour louer des places, elles repartirent sans en avoir retenu quand elles connurent le programme, parce qu'il était consacré à la musique de chambre et non à des œuvres de virtuosité.

L'idée selon laquelle la musique de chambre n'est réservée qu'à une classe aristocratique ou intellectuellement supérieure est encore fortement ancrée dans la vie musicale française et relève d'une réalité. Georges Migot disait à ce sujet⁶⁷ :

Il semble que les fortunes rapidement acquises depuis la guerre veulent acquérir une noblesse de l'intellect et de la sensibilité. La musique de chambre [...] les y aidera incontestablement [...]. L'élite de chaque siècle demeure en place première, qui a su écouter et aimer la musique de chambre. Nous pouvons dire en effet que si la musique d'orchestre indique le niveau musical d'un pays, la musique de chambre indique le niveau musical de l'élite de ce pays [...]. Pour retrouver [le véritable esprit de la musique de chambre], il faut éviter la confusion des genres, des jugements et des sensations, que semble vouloir maintenir depuis trop longtemps un niveau compréhensif par trop moyen. Que les élites sachent reprendre leur rôle avec toute la responsabilité et tout l'honneur qu'il comporte.

Du côté, cette fois des compositeurs, l'avis n'est pas tranché concernant la posture que doit adopter le jeune compositeur désirant écrire de la musique de chambre. Pierre de Bréville rappelle que « jadis elle n'était pratiquée que par les maîtres et, estimant qu'elle exigeait une particulière maturité, certains d'entre eux seulement aux dernières années de leur existence⁶⁸ ». Ce fut le cas notamment de Franck, Fauré ou Saint-Saëns. Bréville concède toutefois qu'« aujourd'hui, les jeunes, pour qui la maîtrise n'attend pas le nombre des années, ignorent ces inquiétudes et ces scrupules. À 24 ans, il en est qui déjà ont improvisé plusieurs *Sonates*, *Trios* ou même *Quatuors*⁶⁹ ». Là est le principal grief relevé à l'encontre de la jeune génération qui cherche à emprunter des voies non encore explorées, avec plus ou moins de succès. Cette émancipation à l'égard, entre autres, du modèle beethovénien passe par la remise en cause de l'architecture classique et l'importance donnée à la forme. À ce sujet, Auguste Chapuis ironise⁷⁰ :

La musique de chambre, écrite selon les règles traditionnelles des classiques [n'est] plus pratiquée que pas deux catégories de musiciens : 1° de rares et très jeunes élèves qui consentent encore à apprendre leur métier, en cherchant à s'appropriier quelques défauts des grands maîtres ; 2° des compositeurs nonagénaires qui ne peuvent plus s'assimiler les petites jongleries de l'Ecole nouvelle.

⁶⁷ Georges Migot, « Réflexions sur la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 173.

⁶⁸ Réflexion de Pierre de Bréville à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁹ Réponse de Pierre de Bréville à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

⁷⁰ Réponse d'Auguste Chapuis à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 167.

Les voies nouvelles qu'emprunte la nouvelle génération – abandon du développement, concision, liberté formelle, focalisation sur le discours harmonique, recherche de l'effet musical – peinent à convaincre les personnalités musicales, déjà relativement âgées pour la plupart, qui sont interrogées pour l'enquête. À ces pistes d'évolution multiple, une en particulier va attirer les faveurs de nombreux compositeurs, celle de l'intérêt porté au timbre et à la recherche de sonorités inouïes. À ce propos, Alexandre Tansman constate⁷¹ :

Deux tendances se manifestent en ce moment dans la musique de chambre : d'un côté, nous constatons un retour à des lignes franches et nettes dont le travail polyphonique n'assombrit pas le moment sonore. Ici on pourrait placer la musique moderne de chambre française, slave, et dans les meilleurs œuvres d'Hindemith [...]. D'autre part, la recherche du timbre dans des combinaisons nouvelles des ensembles réduits est aussi extrêmement intéressante. La tendance était déjà prononcée avant la guerre (Schoenberg, Debussy *Sonate pour alto, flûte et harpe* ; Ravel, *Poèmes de Mallarmé* ; Stravinsky, *Lyrique japonaise*) et depuis les *Trois pièces pour quatuor*. Aujourd'hui, nous retrouvons cette tendance chez Webern, Berg (*Lyrische Suite*), Roussel (*Sérénade*), Prokofieff (*Quintette avec contrebasse*), Hoérée (*Septuor, Mélodies*), pour ne citer que les plus intéressantes. Enfin, une certaine synthèse de ces deux tendances se manifeste chez Milhaud, Honnegger [*sic*], Bartok et moi-même. Un retour aux instruments à vent, comme ensemble de musique de chambre, est aussi très en faveur.

Malgré l'avis précautionneux de certains esprits face au renouveau du genre, constaté par ailleurs par beaucoup d'interrogés, la musique de chambre des années vingt connaît une belle dynamique, fruit d'un croisement entre de nouvelles aspirations compositionnelles, l'excellence des interprètes, le perfectionnement apporté aux instruments, l'important vivier de compositeurs français évoluant en France à cette époque et les contraintes économiques redéfinissant la place de la musique de chambre dans le paysage musical français.

1.1.3. Le répertoire des années 1920 : pluralité de formations et mise en valeur du timbre

L'essentiel, dès l'abord, est de noter la faveur toujours constante, peut-être même croissante, dont jouit cette branche de l'art musical : vénérable, mais encore si vivante. L'essentiel est aussi d'affirmer que le théâtre, de nos jours, n'est plus le seul moyen d'être connu, voire célèbre. En premier lieu, il me semble que les *genres* de la musique de chambre comportent une diversité plus grande. Sans doute, au temps des frankistes avions-nous déjà le *Quintette pour instruments à vents* d'Albéric Magnard, la *Suite* de Charles Bordes pour flûte et quatuor à cordes, le *Septuor* avec trompette de Saint-Saëns. Mais en général l'on entendait que des sonates, des trios, des quatuors, des quintettes pour cordes et piano. Rare était le plaisir (ou l'ennui) que l'on goûtait à l'ensemble si beau chez les classiques : deux violons, alto et violoncelle. Plus rares encore, les réunions de « bois ». Aujourd'hui, on les remet à l'honneur ; on les combine également au piano, aux cordes, à la batterie ; on constitue même de petits orchestres de chambre⁷².

⁷¹ Réponse d'Alexandre Tansman à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 170.

⁷² Charles Koechlin, « Esquisse sur la musique de chambre contemporaine », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 164.

Cette tendance à la diversification des configurations chambristes, soulignée par Koechlin dans son article intitulé « Esquisse sur la musique de chambre contemporaine », est observable dès la fin de la Première Guerre mondiale. Michel Duchesneau, d'après les programmations de la Société Nationale de Musique et de la Société de Musique Indépendante, en résume ainsi cette tendance⁷³ :

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'essor de la musique de chambre pour les formations non traditionnelles (œuvres pour un instrument à vent et piano, trios, quatuors, quintettes et sextuors pour instruments à vents avec ou sans piano et toutes formes particulières mélangeant cordes, vents, percussions et claviers) devient une caractéristique importante de la musique française. Cet essor [...] s'explique à notre avis par le recours à de nouvelles sources d'inspiration, par l'influence des techniques d'orchestration de Stravinsky, par l'intérêt pour les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles, et par les contingences matérielles qui limitent la production d'œuvres pour orchestre.

La multiplication d'œuvres pour formations dites « non traditionnelles » peut également s'expliquer par deux phénomènes qui trouvent une résonance directe sur le Quintette Instrumental de Paris. D'une part, l'influence que les grands interprètes ont pu exercer sur les compositeurs de leur temps⁷⁴ leur permettent une meilleure connaissance des instruments pour lesquels ils écrivent. C'est particulièrement vrai pour la harpe réputée difficile à appréhender. Dans les entretiens radiophoniques avec Georges Auffray, le harpiste Pierre Jamet déplore le nombre restreint de compositeurs « qui ont le courage », dit-il, de s'attaquer à l'écriture pour harpe. Quand certains compositeurs en ont une connaissance aiguisée – peu le seront avec une aussi belle maîtrise qu'Albert Roussel et Florent Schmitt – d'autres ne veulent pas s'y confronter⁷⁵. Jean Cras fait partie des compositeurs ayant directement sollicité les conseils de Pierre Jamet pour l'écriture de ses deux *Impromptus*. En 1925, de nombreux échanges épistolaires entre Pierre Jamet et Jean Cras témoignent de cette interaction entre les deux musiciens, le harpiste étant invité à vérifier la jouabilité de certains traits⁷⁶. Les deux pièces

⁷³ Michel Duchesneau, *Le rôle de la Société Nationale et de la Société Musicale Indépendante dans la création musicale à Paris de 1909 à 1935*, thèse de Doctorat présentée à la Faculté d'études supérieures de l'Université de Laval, 1994, p. 227.

⁷⁴ Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁵ Pierre Jamet relate : « On voudrait bien avoir beaucoup plus de composition par des compositeurs de valeur qui écrivent pour notre instrument. Mais quelquefois, ils ne sont pas toujours intéressés par la harpe. Ça arrive. Poulenc, que j'ai aussi connu, m'a dit : « moi je déteste la harpe », et il détestait la harpe ! Il en a mis quand même dans son orchestre, mais il n'aimait pas la harpe. J'aime beaucoup l'*Impromptu* de Roussel, mais pourquoi n'a-t-il pas écrit des choses ? Parce que ça aurait sûrement été intéressant. Et puis, c'est la difficulté d'écrire pour cet instrument, il faut le dire [...]. C'est très difficile d'écrire, tous les compositeurs disent « oh, ben on n'y touche pas ! ». Tomasi m'a dit [...] « c'est épouvantable, votre instrument ! On ne peut pas arriver à moduler, on est là à se casser la tête ». Il y en avait un qui savait écrire, qui écrivait pour la harpe d'une façon extraordinaire, c'était Florent Schmitt. Il mettait sur un papier, il écrivait l'emplacement des pédales et il disait « on peut faire ça, on ne peut pas faire ça » [...]. Et c'était la vérité : je n'ai jamais changé une pédale ! Alors, il faut des compositeurs qui ont le courage de faire ça. Ils n'ont pas toujours le courage, et c'est dommage ». Dixième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 28 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁷⁶ Les interactions entre harpistes et compositeurs prennent une dimension supplémentaire à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme le relatent les autrices de l'ouvrage *La Harpe aux XX^e et XXI^e siècles* : « L'influence de harpistes imaginatifs

seront dédiées à Pierre Jamet⁷⁷ qui en assurera la création à la S.M.I. le 1^{er} juin 1927. D'autre part, le goût des compositeurs pour l'expérimentation sonore et timbrique n'est pas sans rapport avec l'évolution que connaît en parallèle la musique orchestrale, en particulier depuis Debussy. À ce sujet, Joseph-Guy Ropartz souligne en 1929⁷⁸ :

La recherche de la couleur dans les œuvres symphoniques a son écho dans les œuvres de musique de chambre. L'adjonction de certains instruments à vent, de la harpe, acquiert de plus en plus droit de cité en des compositions dont la forme se rapproche parfois plus de la suite que de la sonate. Ces groupements d'instruments divers fournissent au compositeur la possibilité d'heureux mélanges et lui permettent une plus grande variété dans le choix des sonorités.

Charles Koechlin souhaitant, dans son article de 1929, broser un panorama de la production chambriste de son temps, parcourt les différentes configurations instrumentales et apports de ses contemporains. Il distingue très nettement les formations issues d'une tradition bien établie – le quatuor à cordes, les sonates pour instrument et piano, trio violon alto violoncelle, le quatuor ou quintette avec piano – de celles plus atypiques qui correspondent à une réalité. Bien que les effectifs classiques dominent encore majoritairement la production de musique de chambre en France, la première tendance singulière que relève Koechlin est l'utilisation renouvelée des bois, aussi bien dans le duo bois et piano que dans des formations plus étoffées. La flûte demeure largement l'instrument privilégié : « serait-ce à cause d'une plus grande facilité de diffusion commerciale, ou bien parce que l'écriture en semble moins malaisée ?⁷⁹ », s'interroge Koechlin. Il mentionne notamment la *Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano* de Milhaud (1918), celle pour flûte, clarinette et piano de Maurice Emmanuel (1907/1925⁸⁰) et le *Trio pour hautbois, basson et piano* de Francis Poulenc (1926). En s'appuyant sur la programmation de la S.M.I. et de la S.N.M.⁸¹, Michel Duchesneau met en

et leur collaboration avec les compositeurs ont ouvert de nouveaux horizons, élargi la technique de l'instrument, développé les possibilités expressives de la harpe. De nombreuses œuvres notamment pour harpe solo, sont le fruit d'une rencontre [...]. Ce sont ces interactions qui font évoluer l'instrument et le regard porté sur lui. De nouvelles virtuosités se développent : multiplicité des modes de jeu, palette de nuances très affinée, toutes les tessitures exploitées, recherche de différentes caractéristiques sonores et pas seulement d'un « beau son », investigation de toutes les parties de l'instrument, implication dans le jeu corporel et théâtral... Ces influences mutuelles entre compositeurs et interprètes ont aussi une incidence sur la notation ; chaque compositeur développe un graphisme qui lui est propre et qui a pu lui être en partie suggéré par le harpiste avec lequel il a travaillé » (Mathilde Aubat-Andrieu, Laurence Bancaud, *et alii* (dir.), *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, éditions Minerve, 2013, coll. « Musique ouverte », p. 10-11).

⁷⁷ « J'achève en ce moment la composition de deux pièces pour harpe dont je serais très heureux que vous acceptiez la dédicace, autant à cause de l'admiration que j'ai pour votre jeu incomparable, que de ma sympathie pour vous » (Lettre autographe de Jean Cras à Pierre Jamet, sl, 30 novembre 1925. Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF).

⁷⁸ Réponse de Joseph-Guy Ropartz à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁹ Charles Koechlin, *Esquisse sur la musique de chambre contemporaine*, dans Michel Duchesneau (éd.), *Charles Koechlin, esthétique et langage musical*, vol. 1, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 337.

⁸⁰ Dates de composition et de création.

⁸¹ Nous nous appuyons, dans le présent paragraphe et le suivant, sur les données récoltées et présentées dans le tableau 4.9 intitulé « principales œuvres pour formations instrumentales non traditionnelles jouées à la Société Nationale et à la Société

évidence la part toujours plus importante des pièces comprenant un ou plusieurs instruments à vent. Le duo bois et piano – qu’il s’appelle *Sonate*, *Sonatine* ou simplement *Pièces* – attire particulièrement les faveurs des compositeurs comme Bréville, Dukas, Gaubert, Honegger, Koechlin, Milhaud ou Ropartz. Certains duos aux associations de timbres éclectiques sont également plus fréquemment programmés, comme ceux de Berezovski (clarinette alto), Cartan (flûte clarinette), Poulenc (deux clarinettes), Rohozinski (flûte violon) ou Soulage (flûte basson). Le duo flûte et harpe demeure encore présent, quoique relativement rare, chez Cras, Inghelbrecht et Rohozinski par exemple. Mais ce sont surtout des effectifs plus fournis, du trio au quintette, aux effectifs divers, qui constituent la majorité des pièces composées entre 1919 et 1935⁸².

Si les bois connaissent un intérêt grandissant chez les compositeurs français d’après-guerre – comme l’est également le cor, qui étoffe bien souvent la petite harmonie – les productions pour instruments à cordes, hors quatuor à cordes, sont moins présentes dans les programmations de concert des Sociétés de musique de chambre⁸³. Retenons toutefois le recours plus fréquent à la harpe, qui vient enrichir le quatuor à cordes, comme chez Caplet, Lili Boulanger ou Inghelbrecht ; Le Flem et Vellones s’essayaient même au quatuor de harpes. Le violoncelle renforce également un petit ensemble instrumental comme chez Delune, ou mis à l’honneur dans des trios d’Ollone ou Jeanneret, jusqu’à l’octuor de violoncelles de Jongen. Mais c’est surtout l’association des vents et des cordes qui constitue la principale nouveauté dans la production chambriste du début du XXe siècle. Roussel, avec son *Divertissement* pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano (1906) en était l’un des précurseurs. Koechlin évoque, dans son article, cette tendance à la mixité des familles d’instruments, dont il nuance la qualité du rendu sonore⁸⁴ : « l’équilibre, ici, se réalise plus difficilement, car le volume de son donné par la flûte, la clarinette ou le cor est beaucoup plus gros que celui du violon, de l’alto, ou même du violoncelle ». C’est pourtant ce type de formations hétérogènes, tentant d’heureuses associations timbriques, qui fleurit tout au long des années vingt et trente. Le

Musicale Indépendante entre 1919 et 1935 » de la thèse de Michel Duchesneau, *Le rôle de la Société Nationale et de la Société Musicale Indépendante dans la création musicale à Paris de 1909 à 1935*, thèse de Doctorat présentée à la Faculté d’études supérieures de l’Université de Laval, 1994, p. 229.

⁸² Voir l’annexe n° 6, premier tableau.

⁸³ Voir l’annexe n° 6, deuxième tableau.

⁸⁴ Charles Koechlin, *Esquisse sur la musique de chambre contemporaine*, dans Michel Duchesneau (éd.), *Charles Koechlin, esthétique et langage musical*, vol. 1, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 337.

tableau ci-après rend compte des principales œuvres aux formations hétérogènes données dans les Sociétés de musique de chambre parisiennes⁸⁵ :

Date de création	Compositeur	Titre	Effectif
1919	Debussy	<i>Sonate</i>	Flûte alto harpe
1920	Loeffler	<i>L'étang (Rapsodie)</i>	Hautbois alto piano
1921	Rohozinski	<i>Suite brève</i>	Flûte alto harpe
1922	Benoît-Granier	<i>Fantaisie</i>	Flûte quatuor à cordes contrebasse harpe
1922	Saint-Saëns	<i>Septuor</i>	Quatuor à cordes contrebasse trompette piano
1923	Castéra (de)	<i>Concert</i>	Flûte clarinette violoncelle piano
1923	Roussel	<i>Trio</i>	Flûte alto violoncelle
1923	Vailly (de)	<i>Sérénade</i>	Flûte violon alto violoncelle
1924	Dequin	<i>Sextuor</i>	Flûte cor violon alto violoncelle piano
1925	Bazelaire	<i>Suite sur des airs grecs</i>	2 flûtes hautbois violon alto violoncelle harpe
1925	Honegger	<i>Trois contrepoints</i>	Flûte hautbois/cor anglais violon violoncelle
1925	Ibert	<i>Le Jardinier de Samos</i>	Flûte clarinette trompette violon violoncelle
1925	Migot	<i>Quatuor</i>	Flûte clarinette violon harpe
1926	Thomson	<i>Sonate d'église</i>	Clarinete trompette cor trombone alto
1927	Gagnebin	<i>Pastorale</i>	Flûte clarinette basson harpe
1927	Harris	<i>Sextuor</i>	Clarinete quatuor à cordes piano
1927	Migot	<i>1^{er} livre de divertissements français</i>	Flûte clarinete harpe
1927	Schoenberg	<i>Suite</i>	3 clarinettes violon alto violoncelle piano
1928	Pierné	<i>Sonata di camera</i>	Flûte violoncelle piano
1929	Durufié	<i>Prélude récitatif et variations</i>	Flûte alto piano
1929	Péridis	<i>8^e symphonie</i>	Flûte hautbois clarinete alto quatuor à cordes
1930	Lopatnikov	<i>Sonate</i>	Violon tambour piano
1930	Migot	<i>Le livre des danceries</i>	Flûte violon piano
1930	Mendelssohn	<i>Octuor</i>	Clarinete basson violon alto violoncelle contrebasse harpe
1931	Koechlin	<i>Suite</i>	Flûte violon alto piano
1931	Migot	<i>Concert</i>	Flûte violoncelle harpe
1931	Umer	<i>Suite</i>	Flûte violon alto violoncelle
1932	Durand-Farget	<i>L'ie d'or</i>	Flûte cor quatuor à cordes contrebasse piano
1932	Hugon	<i>Prélude et quatre églogues de Virgile</i>	Flûte clarinete cor harpe
1932	Rivier	<i>Trois pastorales</i>	Flûte violon piano
1933	Arrieu	<i>Variations, intermède et finale</i>	Flûte clarinete, alto et piano
1933	Perissas	<i>Aubade</i>	Hautbois violoncelle piano
1933	Woollett	<i>Danses païennes</i>	2 flûtes saxophone violon harpe
1934	Rohozinski	<i>Quatre pièces</i>	Flûte violon piano
1935	Langlais	<i>Suite brève</i>	Flûte violon alto

Tableau 3 : les principales formations hétérogènes jouées à la SNM et à la SMI entre 1919 et 1935

La variété des formations montre la limite ténue qu'il pouvait y avoir entre la musique de chambre, dont les effectifs se veulent de plus en plus importants, et la musique symphonique. Sans doute que certains compositeurs cherchent à reproduire l'esprit et la sonorité d'un orchestre symphonique en ayant recours à divers instruments le constituant ; en témoigne l'octuor pour flûte, hautbois, clarinete, alto et quatuor à cordes de Péridis, qu'il nomme *8^e symphonie*. Nous constatons également l'emploi récurrent d'un instrument polyphonique, tel que le piano ou la harpe, venant soutenir un ensemble composé de cordes et de vents. Enfin, une autre singularité de ce répertoire interroge sur l'équilibre entre les instruments monodiques de tessiture médium à aiguë qui portent généralement la ligne mélodique et les instruments qui

⁸⁵ Ce tableau a été établi toujours à partir des données du tableau 4.9 précédemment évoqué en note 53, dont on a retiré les duos ainsi que les quintettes flûte harpe violon alto violoncelle interprétés par le Quintette Instrumental de Paris.

viennent étoffer l'accompagnement harmonique. Dans la formation en trio, comme flûte, alto et harpe chez Debussy ou Rohozinski, flûte, alto, violoncelle chez Roussel, flûte, clarinette, harpe chez Migot ou hautbois, violoncelle et piano chez Perrissas, la répartition entre les instruments portant le discours et ceux qui accompagnent se révèle plutôt évidente. En revanche, des formations comme celles adoptées par Ibert (flûte, clarinette, trompette, violon et violoncelle), Bazelaire (deux flûtes, hautbois, violon, alto, violoncelle et harpe) ou Woollett (deux flûtes, saxophone, violon et harpe) suscitent des questions d'équilibre ou d'homogénéité. Les compositeurs concernés trouveront certainement, dans cette recherche d'équité du discours entre les différents protagonistes, un intérêt particulièrement stimulant.

Enfin, l'intégration de la voix chantée, en tant que timbre instrumental à part entière ou véhiculant une trame narrative, est un procédé récurrent dans ces années d'entre-deux guerres. La chanteuse et conférencière Louise Matha recense quelques productions françaises des années 1920 dans son article *Place du chant dans la musique de chambre*⁸⁶ et souligne l'intérêt de plus en plus vif des compositeurs français pour cette nouvelle formule. S'écartant de la traditionnelle mélodie pour voix et piano, les compositeurs n'hésitent pas à employer un dispositif d'accompagnement plus fourni⁸⁷ : un quatuor à cordes, comme chez Chausson (*Chanson perpétuelle*) ou Sauvrezis (*La Neige sur la montagne*), un quatuor à cordes et un piano chez Labey (*Danse au bord du lac*), et bien sûr l'ajout d'un ou plusieurs instruments monodiques, comme le violon ou la flûte, venant dialoguer librement avec la voix, comme chez Delune (*Le collier des offrandes*, pour voix flûte et piano) ou chez Lalo (*Chant breton*, pour voix hautbois et piano). Certaines pièces sont également à mentionner pour l'originalité de leur formation : les deux *Stèles de Victor Ségalen* de Migot pour voix, harpe, célesta, contrebasse, tamtam et cymbale ou les *Cinq chansons françaises* de Piero Coppola pour voix, flûte, clarinette, trompette, quatuor à cordes et piano. Nous ne pouvons passer sous silence *Psyché* de Manuel de Falla, puisqu'elle a été écrite, en 1924, pour voix accompagnée par la même formation que celle du Quintette Instrumental de Paris. L'ensemble l'enregistrera d'ailleurs en 1940 avec la chanteuse Leïla Ben Sedira⁸⁸. Le Quintette Instrumental de Paris était alors en début de carrière et ne bénéficiait peut-être pas de la visibilité nécessaire pour qu'il en assure la première audition. C'est donc la chanteuse Louise Alvar, dédicataire de l'œuvre,

⁸⁶ Louise Matha, « Place du chant dans la musique de chambre », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 184.

⁸⁷ Afin d'offrir une vue plus étoffée des compositions de musique de chambre avec voix, nous nous référons, en plus de l'article de Louise Matha, aux données récoltées et présentées dans le tableau 4.10 intitulé « principales œuvres pour formations vocales et instrumentales non traditionnelles jouées à la S.N.M. et à la S.M.I. », de la thèse de Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 237.

⁸⁸ Leïla Ben Sedira et le Quintette instrumental Pierre Jamet, « Rossignol amoureux, extraits d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Psyché* de Manuel de Falla », *La voix de son maître*, Gramo W 1507.

accompagnée de Louis Fleury à la flûte et Lily Laskine à la harpe, et très certainement Hortense de Sampigny au violon, Sigismond Jarecki à l'alto et Tony Close au violoncelle⁸⁹ qui créèrent l'œuvre à la S.M.I. le 2 décembre 1925 à la Salle Érard.

La diversification des effectifs instrumentaux observable plus intensivement à partir des années vingt trouve son origine dans l'acte compositionnel lui-même. Pour correspondre au plus près au rendu sonore tel qu'il se l'imagine, le compositeur décide d'un effectif sonore précis, sans forcément s'interroger sur une réalité interprétative : à l'instar d'un quatuor à cordes ou d'un trio avec piano, certaines pièces requérant un effectif original ne sont pas dirigées vers une formation préexistante ni à l'intention d'interprètes précis. La création de ces pièces est d'ailleurs le fruit de la réunion, pour l'occasion, de musiciens individuels. Du côté des interprètes cette fois, la singularité de ce répertoire « non traditionnel » et l'effectif inouï que certaines pièces requièrent ne sont pas destinés, en premier lieu, à aboutir à la formation d'un nouveau groupement à caractère pérenne. C'est en cela que la démarche du Quintette Instrumental de Paris est parfaitement unique puisque, portés par le désir premier de jouer ensemble, cinq musiciens interprètes créent, en s'assemblant, une formation inédite, dans l'attente d'une réponse de la part des compositeurs de leurs temps. Elle naît certainement d'une volonté de pérenniser cette formation, d'un espoir futur de l'inscrire dans la catégorie des genres dits « traditionnels ». Pour parvenir à ses fins, le Quintette Instrumental de Paris ne pouvait trouver meilleur contexte que celui de la France des années vingt, galvanisée par nombre de compositeurs avides de nouvelles expérimentations sonores. En reprenant les mots de Joseph-Guy Ropartz, tout comme l'ont été les interprétations d'Ysaye et son Quatuor « faites pour encourager les jeunes compositeurs à écrire des sonates, des trios, des quatuors, dont ils pouvaient espérer une si exceptionnelle réalisation [...], la création de l'excellent Quintette Instrumental de Paris a été de nouveau l'organe créant la fonction provoquant la composition de maintes œuvres utilisant ces cinq instruments⁹⁰ ».

⁸⁹ Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, éditions Mardaga, collection « musique-musicologie », p. 320. L'auteur ne mentionne que les noms de Mme Alvar, Louis Fleury et Lily Laskine comme interprètes de *Psyché*. Le nom des interprètes complétant la formation sont suggérés par nous-même d'après les musiciens présents à ce concert et réquisitionnés pour d'autres œuvres. Il n'est pas impossible que d'autres interprètes aient été appelés.

⁹⁰ Réponse de Joseph-Guy Ropartz à l'enquête de Charles Tenroc, *op. cit.*, p. 166.

1.2. L'âge d'or de la harpe en France (1900-1930)

La singularité du Quintette Instrumental de Paris réside moins dans le nombre de ses interprètes que dans sa signature sonore : le choix d'y inclure une harpe en son cœur est une démarche sans précédent – ou presque – en France. Ce choix s'inscrit dans un climat particulièrement favorable à cet instrument depuis la fin du XIX^e siècle. Si la harpe jouit, en effet, d'un formidable regain d'intérêt de la part du public, comme des acteurs de la vie musicale française, c'est grâce à l'arrivée d'un tout nouveau modèle de harpe conçu par la maison Pleyel, qui suscitera bien des controverses et des prises de position⁹¹.

1.2.1. L'implantation de la harpe chromatique Pleyel

En 1894, Gustave Lyon, ingénieur de l'École des Mines et directeur de la facture d'instruments Pleyel, met au point une harpe sans pédale et chromatique, qui peut, au moyen de cordes croisées, jouer la gamme chromatique sans mécanisme supplémentaire. Elle entend concurrencer, voire supplanter, la harpe à pédales qui n'avait pas connu de modification majeure depuis sa conception par Sébastien Érard en 1807. L'invention de cette harpe chromatique soutient trois objectifs : simplifier et améliorer la facture instrumentale, donner un nouvel élan à un instrument rarement utilisé et s'adapter aux aspirations d'un langage musical devenu, selon Gustave Lyon, de plus en plus chromatique. Sur un plan technique, l'action des pédales se résumait, d'après le critique musical Louis Schneider⁹², en « un exercice de gymnastique disgracieux » et générait bien souvent des bruits parasites tels que des frissements⁹³ de cordes ou des résonances de mécanismes. Cette nouvelle harpe Pleyel répondait en premier lieu aux nécessités de modernisation de l'instrument conçu par Érard et dont la facture n'a que très peu évolué en un siècle. Elle est désormais pourvue de 78 cordes (au lieu de 47) dont l'enchevêtrement rappelle les touches noires et blanches du piano. La modification de la conception de l'instrument s'effectue selon deux axes : le premier consiste à améliorer la prise en main de l'instrument et d'en faciliter le jeu au moyen, par exemple, de l'ajout de roulettes de transport, d'un accordeur intégré ou d'étouffoirs sur chacune des cordes ; le deuxième, d'en démocratiser l'usage, en la rendant beaucoup plus attractive financièrement que sa

⁹¹ La harpe chromatique Pleyel a fait l'objet d'un travail de recherche de notre part, dans le cadre de notre mémoire de Master 2 en 2010. Voir Claire Lotiron, *La harpe chromatique Pleyel (1897-1915) : aspects historiques et esthétiques*, Mémoire de Master Recherche en Musique et Musicologie présenté sous la direction de Sylvie Douche, Université Paris-Sorbonne, septembre 2010.

⁹² Louis Schneider, « La harpe chromatique », *La Revue Musicale*, 1902, p. 135.

⁹³ Le bruit de frissement est provoqué par le choc de deux cordes voisines en vibration.

concurrente⁹⁴, en prônant sa facilité de prise en main et en cherchant à séduire le public féminin, tourné davantage vers le piano⁹⁵. En 1869, Mme Brisset des Nos explique, dans son article intitulé *Les abus du piano dans l'éducation des filles*, pourquoi le piano est à privilégier dans la pratique musicale des jeunes filles⁹⁶ :

La harpe est favorable au déploiement des grâces d'une jeune et belle femme. La virtuose qui l'embrassait de ses bras en pressant de son pied le ressort de la pédale, était bien plus occupée de l'effet qu'elle devait produire, que de l'exécution difficile des œuvres d'art qu'elle se chargeait d'interpréter. En revanche, au piano, toute femme sérieuse et modeste peut interpréter une œuvre d'art sans poser en modèle et sembler à chercher à satisfaire le regard bien plus que l'oreille.

Afin de rallier la gent féminine à sa cause et rendre la pratique moins sensuelle, Gustave Lyon conçoit un instrument qui, contrairement à la harpe à pédales, « ne s'appuie pas sur l'épaule mais sur les genoux. La poitrine reste libre et haute. Tout le corps reste dégagé et complètement détaché de l'instrument⁹⁷ ». Enfin, si l'absence de pédale permet à l'interprète de se concentrer davantage sur les aspects interprétatifs, elle permet également une prise en main et une compréhension plus rapides du nouvel instrument, avec la garantie qu' « en dix minutes, un enfant saisit le système ; en six mois, une personne de bonne volonté, qui sait la théorie musicale, pince de la harpe fort gentiment. Avec des dispositions, on arrive déjà à une jolie force⁹⁸ ». L'argument sans doute le plus pertinent de Gustave Lyon en faveur de son nouvel instrument consiste à comparer sa technique d'écriture à celle du piano, grand fantasme des harpistes romantiques⁹⁹. Si, pour des raisons de complexité chromatique, bon nombre de pages pianistiques sont injouables sur harpe à pédales, elles le sont aisément sur harpe chromatique. Cette nécessité de crédibilité et d'assimilation au piano est observable dès le début

⁹⁴ Le prix d'achat est bien inférieur à celui d'une harpe à pédales – c'est en effet la mécanique des pédales qui est très coûteuse –, puisqu'en moyenne, la harpe Pleyel coûte 1700 francs au lieu des 3000 francs pour l'autre modèle. De même, le prix d'entretien s'amointrit considérablement, car les cordes cassent moins fréquemment (Louis Lenglet, « Nouveaux instruments de musique : la harpe chromatique sans pédales Pleyel », *L'Europe Artiste*, 1^{er} août 1897, p. 345).

⁹⁵ À ce sujet, le harpiste Charles-Nicolas Bochsa déplore, en 1853 : « beaucoup de mères se refusent à donner à leurs filles un maître de harpe, malgré la juste préférence que mérite ce bel instrument sur tous les autres, par la seule raison qu'appuyé constamment sur l'épaule droite, il exige un effort permanent qui, agissant constamment d'un même côté, peut devenir capable de tourner la taille des jeunes personnes » (Cité par Jean Risler, *Étude des qualités artistiques et techniques de la harpe Pleyel « chromatique sans pédales », système G. Lyon*, Paris, Leduc, p. 38).

⁹⁶ Mme Brisset des Nos, « Les Abus du piano dans l'éducation des filles », *La France musicale*, n° 9, 28 février 1869, p. 63-65.

⁹⁷ Frank Weber, « Étude sur la harpe chromatique sans pédales (système Gustave Lyon breveté), *L'Illustration*, décembre 1897, p. 10.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ Charles Bochsa (1789-1856) précisait, dans l'introduction de sa *Méthode de harpe* datant de 1819 : « on ne parviendra jamais, tant qu'on s'en tiendra à des compositions si simples, ni à jouer à la première vue, ni à accompagner sur la partition [...]. C'est dans la vue d'y faire parvenir mes élèves que je me suis rapproché de mes compositions pour la harpe, du genre actuel des compositions pour le piano. [...] Voilà aussi pourquoi je conseille aux élèves, mais seulement lorsqu'ils sont parvenus à une certaine force, de s'exercer sur la musique de piano, en attendant que les compositions vigoureuses, écrites spécialement pour la harpe, se multiplient davantage. [...] Qu'on cesse donc de circonscrire dans les limites étroites les compositions faites pour la harpe ! Que l'on se persuade [...] que tout est possible sur la harpe comme sur le piano » (Charles Bochsa, « préface », *Nouvelle méthode de harpe en deux parties*, Lemoine [sic] & Fils, Paris, Bruxelles, ca. 1930).

du XVIII^e siècle dans le milieu des harpistes et, quoique vainement espérée, avec la harpe à pédales, cette ressemblance peut enfin être confirmée avec la harpe Pleyel.

Une bonne musicienne, quelque peu pianiste, peut ainsi, après quelques mois de travail, faire déjà une partie à l'orchestre sur la harpe chromatique, grâce à la disposition des cordes rappelant le clavier du piano, à l'analogie du doigté et de la façon d'écrire et de lire la musique de piano ou de harpe chromatique sans pédales.

L'instrument de Lyon entend redonner un certain attrait pour la harpe qui avait, tout au long du XIX^e siècle, perdu progressivement de son éclat au profit du piano. Le parti pris quelque peu paradoxal de Gustave Lyon était de rapprocher son invention du piano, tant dans l'écriture que dans la technique de jeu, au lieu de s'appuyer sur ses singularités acoustiques.

1.2.2. La rivalité entre les classes de harpe au Conservatoire de Paris

Durant quarante ans, la harpe chromatique a fait l'objet d'un intérêt non négligeable de la part des compositeurs de l'époque, tous, encouragés par Gustave Lyon lui-même. La période la plus féconde représente, sans surprise, celle succédant directement à l'invention (1900-1915), avec quelque cinquante-six pièces écrites pour harpe chromatique seule¹⁰⁰. Parallèlement à l'essor de ce nouveau répertoire, on assiste à la recrudescence d'œuvres pour harpes à pédales, phénomène tout aussi fortuit qu'il découle directement de l'invention de Gustave Lyon et de la réaction virulente qu'elle entraîne dans le monde musical français. En effet, quand les partisans de la nouvelle harpe mettent en avant le caractère novateur de l'invention¹⁰¹, les détracteurs lui reprochent une sonorité sèche et sans rondeur, la difficulté d'exécution due au nombre important de cordes, mais surtout l'impossibilité d'effectuer les *glissandi* et sons harmoniques si appréciés de la harpe à pédales¹⁰². Cette recrudescence peut s'expliquer, selon nous, de trois manières complémentaires : l'influence que les harpistes à pédales pouvaient exercer sur les

¹⁰⁰ Parmi ces pages, retenons l'*Allegro de Concert* de Georges Enesco (1904), l'*Intermezzo* d'Henry Février (1905), le *Nocturne chromatique pour harpe chromatique ou piano* de Charles Koechlin (1907), la *Sarabande* et la *Berceuse Triste* d'Alfredo Casella (1908 et 1911), *Les Impressions et souvenirs pour harpe luth* d'Yvonne Desportes (1909), le *Déchiffrage pour harpe chromatique* d'André Caplet (1910) et les *Deux pièces op. 57* de Florent Schmitt (1910).

¹⁰¹ Voir l'avis du journaliste Louis Schneider : « une invention telle que celle de la harpe chromatique sans pédales de M. Gustave Lyon n'est pas seulement une évolution dans l'histoire de la harpe, c'est une vraie révolution dans la pratique de cet instrument. Sans parler de la simplification des difficultés pour l'exécutant, ce qui est déjà un service très appréciable, on peut dire que les compositeurs de musique ont là un champ nouveau pour la littérature de la harpe si pauvre, hélas ! jusqu'à ce jour, et pour leurs œuvres orchestrales, puisque les obstacles disparaissent grâce au perfectionnement réalisé » (« Quelques notes sur la harpe chromatique sans pédales », *Revue Musicale*, septembre 1902, p. 135).

¹⁰² Voir l'avis d'Alphonse Hasselmans, professeur de harpe à pédales au Conservatoire de Paris : « vouloir chromatiser à outrance la harpe est une erreur, et tout effort en ce sens aura fatalement pour résultat de détruire ce qui est la raison d'être de l'instrument : sa sonorité. C'est jouer à qui perd gagne, car en échange des effets spéciaux personnels à la harpe et dont l'exécution est impraticable sur la harpe chromatique sans pédales, cette dernière ne mettra plus à la disposition des auteurs qu'un diminutif des ressources qui forment le domaine du piano » ; Lettre d'Alphonse Hasselmans à M. Kufferath du 1^{er} août 1897, publiée dans l'article « La harpe chromatique », *Le Monde Musical*, 30 août 1897.

compositeurs ; l'influence directe de la maison Érard, principale pourvoyeuse de harpes à pédales ; la concurrence des deux classes de harpe des Conservatoires de Paris et de Bruxelles, au moyen des morceaux de concours.

L'année 1903, correspondant à la création des classes de harpe chromatique du Conservatoire de Paris et de Bruxelles, marque ainsi le début d'une intense concurrence entre les deux harpes. D'une part, Alphonse Hasselmans, éminent professeur de harpe à pédales depuis 1884, occupe une position privilégiée pour faire valoir son instrument ; il est à l'initiative de deux œuvres majeures du répertoire, qu'il commande successivement à Gabriel Pierné (*Konzertstück pour harpe et orchestre opus 39*¹⁰³) en 1903, puis à Gabriel Fauré (*Impromptu*¹⁰⁴) en 1904, pour le concours de sortie du Conservatoire de Paris. Deux ans plus tard, Henri Büsser lui dédie sa *Pièce de concert*¹⁰⁵ pour harpe solo et petit orchestre. D'autre part, ces mêmes années, pour les deux premières éditions du concours de sortie de la classe de harpe chromatique au Conservatoire de Bruxelles, Gustave Lyon commande à Claude Debussy les *Danses sacrée et profane*¹⁰⁶, puis à Reynaldo Hahn le *Prélude, Valse et Rigaudon*¹⁰⁷, pour harpe chromatique et double quatuor à cordes. Face au grand nombre de nouvelles productions pour harpe chromatique, Albert Blondel, directeur de la Maison Érard riposte, dès 1905, en commandant à Ravel une pièce de musique de chambre avec harpe. Aussi l'*Introduction et Allegro*¹⁰⁸, dans sa constitution inédite (flûte, clarinette, harpe et quatuor à cordes), est-elle avant tout destinée à mettre en valeur les possibilités techniques et expressives de la harpe à pédales, qui adopte là une posture de soliste. De son côté, Camille Saint-Saëns, peu convaincu par la sonorité de la nouvelle harpe, compose deux œuvres avec harpe à pédales qui dispose, selon lui, de « ressources spéciales et précieuses, qu'il serait bien regrettable de voir disparaître »¹⁰⁹. La *Fantaisie pour violon et harpe op. 124*¹¹⁰ (1907) est dédiée aux deux sœurs Clara (harpe) et Marianne Geissler (violon), tandis que le *Morceau de concert op. 154* (1918)

¹⁰³ C'est Henriette Renié qui en assura la création, le 2 janvier 1903, aux Concerts Colonne.

¹⁰⁴ Œuvre de concours, l'*Impromptu* de Fauré fut créé publiquement par Charlotte Landrin en juillet 1904 au Conservatoire de Paris. Fauré le remanie pour piano et l'intègre à sa série d'*Impromptus*, celui pour harpe étant le sixième.

¹⁰⁵ Il semblerait que la *Pièce de Concert* d'Henri Büsser ait été donnée en première audition par Henriette Renié lors d'un concert en février 1908 à la Salle Érard.

¹⁰⁶ La première audition publique fut donnée le 6 novembre 1904 par Lucile Wurmser-Delcourt à la harpe chromatique, accompagnée par l'orchestre Colonne (Édouard Colonne, dir.).

¹⁰⁷ Il semblerait que le *Prélude, Valse et Rigaudon* de Reynaldo Hahn ait été donné pour la première fois en public lors d'un concert de Lucile Wurmser-Delcourt le 25 février 1908 à la Salle Pleyel.

¹⁰⁸ La première audition de l'*Introduction et Allegro* de Ravel fut assurée par Micheline Kahn (harpe), Philippe Gaubert (flûte), Ernest Pichard (clarinette) et le Quatuor Touche, sous la direction de Charles Domergue, le 22 février 1907, au Cercle musical de l'Hôtel de la Société française de photographie de Paris.

¹⁰⁹ L.a.s. de Camille Saint-Saëns à Théodore Dubois, Alexandrie, 31 décembre 1902, conservée aux Archives Nationales de France, AJ/37/195/5*.

¹¹⁰ L'œuvre est créée par ses deux dédicataires le 3 juillet 1907 à Londres.

offre à la harpe un nouveau concerto, genre particulièrement sous-représenté jusqu'alors dans le répertoire de cet instrument. *A contrario*, Florent Schmitt et André Caplet s'essayaient tous deux à l'écriture de la nouvelle harpe. En 1908, Schmitt dédie à Hélène Zielinska, harpiste chromatique, son *Andante et scherzo pour harpe chromatique et quatuor à cordes*¹¹¹, tandis que Caplet débute la composition de sa *Légende*, sous-titrée « *étude symphonique d'après "Le Masque de la mort rouge" de Poe pour orchestre et harpe chromatique* »¹¹², à l'attention de Lucille Wurmser-Delcourt, professeur au Conservatoire de Paris. L'historique de cette dernière œuvre a été récemment mise en lumière : la partition, tombée dans l'oubli, est ressuscitée quinze ans plus tard, grâce à l'intervention de Micheline Kahn¹¹³.

Ayant appris [que Caplet] avait écrit une *Légende pour harpe chromatique et orchestre* jouée une fois aux Concerts Colonne, je demandai la musique aux Éditions Durand, éditeurs habituels des œuvres de Caplet. Il me fut répondu que cette partition était restée inédite et on me communiqua le numéro de téléphone de l'Auteur. Plus de dix ans s'étaient écoulés depuis cette première et unique audition, d'ailleurs sifflée, et André Caplet fut très surpris que quelqu'un puisse s'intéresser à une œuvre pratiquement oubliée. Ne sachant même plus lui-même où il avait rangé son manuscrit, il me demanda quelques jours pour le retrouver et me communiqua en vue d'une adaptation pour la harpe Érard. [...] Vers 1920, l'étoile de la harpe chromatique commençait à pâlir, Caplet eut la curiosité de mieux connaître la harpe Érard. Je lui jouai la *Légende* lui signalant les passages inexécutables à la harpe Érard, lui suggérant d'autres possibilités. Il se prit au jeu et transforma sa *Légende* qui devint le *Conte fantastique d'après le Masque de la mort rouge* d'Edgar Poë pour harpe et quatuor. J'en donnai la première audition avec le Quatuor Poulet. Caplet assista aux répétitions dans un esprit de raffinement, dévoilant la signification de chaque note pourrait-on dire. L'œuvre définitive est écrite pour harpe et quatuor ; le fait de l'exécuter avec accompagnement d'orchestre me semble à l'encontre de l'écriture et de l'esprit de cette musique. Une version pour piano fut faite pour Robert Casadesus.

Outre l'historique de l'œuvre qui deviendra, en 1923, le *Conte Fantastique*¹¹⁴, le témoignage de Micheline Kahn apporte deux éclairages intéressants : en premier lieu, malgré les efforts constants de Gustave Lyon pour promouvoir sa nouvelle harpe chromatique, il semble que la dynamique de composition de nouvelles œuvres s'essouffle très rapidement ; de même, les contributions de compositeurs reconnus comme de premier ordre tendent à se raréfier. Rappelons ainsi que la classe de harpe chromatique de Paris n'est pas renouvelée entre 1908 et 1912 et que cette dynamique de création est en partie liée à la nécessité d'alimenter les

¹¹¹ L'œuvre est donnée en création le 16 mai 1908, salle Pleyel à Paris.

¹¹² La *Légende*, dans sa version originelle pour harpe chromatique, fut entendue le 4 mars 1909 à l'occasion des « séances de musique ancienne et moderne pour harpe chromatique », autrement appelées « auditions de harpe chromatique » organisées par Gustave Lyon. Ces séances, à raison de huit à dix chaque année, programmées à la salle Pleyel entre 1908 et 1910, présentaient un enjeu multiple : en premier lieu, celui de faire découvrir au public parisien la harpe chromatique, jouée de surcroît par des interprètes de renom ou des figures montantes ; celui de permettre aux compositeurs contemporains écrivant pour cet instrument, de se faire jouer ou de diriger leurs œuvres ; c'est le cas de Debussy, Caplet ou Schmitt ; enfin, celui de donner à entendre sur harpe chromatique des pages musicales du répertoire ancien pour clavier rarement données, voire oubliées.

¹¹³ Micheline Kahn, « Témoignages », *Hommage à André Caplet*, Saint-Léger-Vauban, Zodiac, 1978, p. 60-61.

¹¹⁴ Micheline Kahn et le quatuor Poulet donnent le *Conte fantastique* dans sa nouvelle mouture pour harpe à pédales le 18 décembre 1923 à la Salle Érard à Paris.

concours. Il faut ainsi attendre 1915 pour qu'une nouvelle pièce soit à nouveau commandée pour le Concours de Paris, les Conservatoires privilégiant jusqu'alors des œuvres déjà composées ; il s'agit de *l'Impromptu sur des airs japonais* d'Henri Büsser, créés quelques mois avant que Debussy ne commence la composition de sa *Sonate pour flûte alto et harpe*. De 1917 à 1927, c'est donc majoritairement la littérature pour harpe à pédales qui s'enrichit de quelques pages les plus connues de son répertoire pour instrument seul et jouées encore abondamment de nos jours : *Une châtelaine en sa tour* de Fauré (1917), *l'Impromptu* de Roussel (1919), les *Deux divertissements* (à la française, à l'espagnole) de Caplet (1923), *l'Impromptu* de Ropartz (1927).

Le second éclairage apporté par Micheline Kahn, et justifiant en partie cette floraison inédite d'ouvrages pour harpe à pédales est la place toujours plus importante laissée à l'interprète. Une nouvelle génération d'interprètes, formés par Alphonse Hasselmans, est à l'initiative de la construction du répertoire harpistique français, soit indirectement, par leurs relations privilégiées avec les compositeurs de leur temps, soit directement, par les œuvres musicales qu'ils composent eux-mêmes pour leurs instruments. D'une part, les dédicaces des ouvrages pour harpe, majoritairement à l'attention des grandes figures de la harpe, justifient la volonté, pour l'interprète, de prendre part à l'élaboration de la partition. D'autre part, il faut également mentionner le rôle des harpistes-compositeurs qui alimentent en quantité – et bien souvent en qualité – la littérature de leur instrument. Il s'agit, en premier lieu, d'Alphonse Hasselmans, illustre professeur de harpe au Conservatoire de Paris qui, bien que n'ayant suivi aucun enseignement en composition ou harmonie, dote le répertoire pour harpe seule de trente-huit compositions originales¹¹⁵, ainsi que les premiers arrangements issus principalement du répertoire pour clavier des XVIII^e et XIX^e siècles. Marcel Tournier, son successeur à la tête de la classe de harpe du Conservatoire, avait, lui, parfait sa formation en harmonie (classe de Lepneveu), contrepoint (classe de Caussade) et composition (classe de Widor) au Conservatoire de Paris et obtenu le Grand Prix de Rome en 1909. Outre des pièces pour piano et ensemble d'instruments, il compose vingt-six pièces¹¹⁶ pour harpe seule. Bien que n'ayant jamais pu accéder au poste de professeur de harpe au Conservatoire de Paris – elle y fut cependant

¹¹⁵ Sarah Katherine Crocker, *The descriptive miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié, an examination of the pedagogical and artistic signifiacnce of salon pieces for harpe*, thèse pour le titre de Doctor of Musical Arts de l'Université d'Alabama, sous la direction de Linda Cummings, 2013, p. 95-98.

¹¹⁶ Sylvie Bertrando, Corine Le Du, *10 ans avec...la harpe*, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1996.

répétitrice – Henriette Renié¹¹⁷ n'en reste pas moins la figure la plus importante (avec Alphonse Hasselmans) de l'école de harpe française au tournant du siècle. Outre sa récompense de harpiste, elle obtient quatre prix en harmonie, contrepoint, fugue et composition, enseignement qu'elle reçut de Charles Lenepveu et Théodore Dubois. De son Œuvre pour harpe, nous retiendrons une dizaine de pièces pour harpe seule, sa célèbre *Méthode* mais surtout son concerto, en 1901, qui marque le début de ce qu'Adolphe Boschot¹¹⁸ désigne comme la « renaissance de la harpe, ou plutôt [...] la résurrection ». Enfin, deux figures majeures de la harpe, dont le rayonnement s'est étendu et fixé jusqu'aux Amériques, laissent un héritage musical considérable pour leur instrument : Marcel Grandjany, premier prix d'harmonie et de contrepoint et Carlos Salzedo, compositeur autodidacte. Installés définitivement aux États-Unis dans les années 1920¹¹⁹, ils contribuent au transfert de l'école française de harpe en Amérique et laissent quantité de pièces pour leur instrument.

La Maison Pleyel, déjà affaiblie financièrement par l'incendie qui ravage la nouvelle Salle Pleyel le 19 juillet 1928¹²⁰, subit de plein fouet la crise économique de 1929. Les harpes chromatiques cessent d'être fabriquées en 1930, puis la classe de harpe au Conservatoire de Paris ferme définitivement trois ans plus tard. L'écriture pour harpe chromatique, ni tout à fait celle du piano, ni tout à fait celle de la harpe à pédales, ne permet pas d'entretenir la postérité du répertoire. L'on peut d'ailleurs s'étonner que la majorité du répertoire pour harpe chromatique seule soit tombée dans l'oubli et n'ait pas fait l'objet de davantage de transcriptions pour piano. À l'inverse, certaines pages pour harpe chromatique en musique de chambre nous sont parvenues aujourd'hui dans un arrangement pour harpe à pédales. Il faut néanmoins noter qu'un grand nombre de pièces de ces trois premières décennies mériteraient de sortir de l'ombre.

¹¹⁷ À propos de sa « non-nomination » à la succession d'Alphonse Hasselmans, voir les propos de Sylvain Blassel : « On a dit longtemps que si elle n'a pas eu le poste, c'est simplement parce qu'elle était une femme. Il y a sans doute une certaine part de vérité, malheureusement, mais pas seulement. [...] Non, il ne faut pas oublier que c'était en 1912, c'est-à-dire sous la Troisième République, et Henriette Renié était fichée comme réactionnaire en partie à cause de son hostilité à la loi de 1901 sur la séparation de l'Église et de l'État. Enfin, c'est ce qu'on dit pudiquement, car en réalité, elle était selon Théodore Dubois "très royaliste". Elle n'avait donc, de toute façon, aucune chance d'accéder à un poste officiel. Alors que Marcel Tournier, au contraire, était un véritable "produit de l'institution", si je puis dire » (« Notes sur Henriette Renié », entretiens avec Alexandra Guiraud, le 8 avril 2014 (<https://www.sylvain-blassel.com/fr/notes-sur-henriette-renie>), page consultée le 12 septembre 2022).

¹¹⁸ Allocution du 19 décembre 1935 prononcée par Adolphe Boschot en l'honneur d'Henriette Renié, à l'occasion d'une séance exceptionnelle organisée par la Société des Musiciens Français et de « l'Héroïque » à la Salle du Conservatoire, au cours de laquelle lui est remise une médaille d'honneur (Adolphe Boschot, « Eloge à Henriette Renié », 3 janvier 1936, n° 7, p. 181-182).

¹¹⁹ Marcel Grandjany obtient la nationalité américaine en 1945, mais il effectue annuellement des tournées en Amérique depuis 1921 et devient professeur à la Juilliard School en 1938. Carlos Salzedo débute ses tournées en Amérique dès 1909, puis s'y installe définitivement à l'issue de la Première Guerre mondiale. Il obtient la nationalité américaine en 1923.

¹²⁰ Sylvain Blassel, « Les harpes Pleyel », *Bulletin de l'AIHAH* n° 45, AH 2007.

1.2.3. Place de la harpe dans la musique de chambre (1900-1930)

Si le répertoire pour harpe seule se développe considérablement dans ce premier tiers du XX^e siècle, la même évolution s'observe pour le répertoire de musique de chambre incluant une harpe. Fort des nouvelles expériences sonores que les compositeurs du début du siècle mènent, cet instrument jouit donc d'une popularité qu'il n'avait pas connue depuis l'époque de Naderman¹²¹ et des salons aristocratiques. L'importance de ce corpus, quantitativement parlant, est néanmoins à nuancer face à l'écrasante suprématie du répertoire dit « traditionnel », comme le rappelle le musicologue Michel Duchesneau, comprenant en particulier des pièces pour piano, des mélodies, des quatuors à cordes, des sonates pour instrument à cordes et piano, des trios ou quintettes avec piano¹²². Entre 1900 et 1930, nous avons recensé, en France, quarante pièces de musique de chambre avec harpe à pédales, du duo au nonet¹²³.

nb. d'instr.	EFFECTIF INSTRUMENTAL	COMPOSITEUR	TITRE DE L'ŒUVRE	date de composition
2	Harpe et piano	BAZELAIRE	<i>Fantasiestück Op. 87</i>	1912
	Flûte et harpe	INGHELBRECHT	<i>Esquisses antiques</i>	1902
		JONGEN	<i>Danse lente</i>	1917
		INGHELBRECHT	<i>Sonatine en trois parties</i>	1919
		ROHOZINSKY	<i>Quatre pièces</i>	1924
		BÜSSER	<i>Deux morceaux (Les Cygnes, Les Ecureuils)</i>	1927
		CRAS	<i>Suite en duo</i>	1928
		LAUBER	<i>Quatre danses médiévales Op. 45</i>	1928
	Flûte et harpe (chr)	TOMBELLE (de la)	<i>Suite courte</i>	ca. 1914
	Violon et harpe	SAINT-SAËNS	<i>Fantaisie</i>	1907
		TOURNIER	<i>Sérénade</i>	1911
	Alto et harpe	HANSEN	<i>Sonate</i>	1929
Violoncelle et harpe	DUROSOIR	<i>Caprice</i>	1921	
3	2 flûtes et harpe	GAUBERT	<i>Divertissement grec</i>	1908
	Flûte alto harpe	DUBOIS	<i>Terzettino</i>	1905
	Flûte alto harpe	DEBUSSY	<i>Sonate</i>	1915
	Flûte alto harpe	BAX	<i>Trio élégiaque</i>	1915
	Flûte alto harpe	ROHOZINSKY	<i>Suite en six parties</i>	1923
	Flûte clarinette harpe	MIGOT	<i>Premier livre de divertissements français</i>	1925
	Flûte cor harpe (chr.)	MEL BONIS	<i>Petite suite</i>	1904
	Flûte violon harpe	GOOSSENS	<i>Suite</i>	1914

¹²¹ François-Joseph Naderman (1781-1835) est le premier professeur de harpe au Conservatoire de Paris, étant lui-même à l'origine de son ouverture en 1825. Contemporain de Sébastien Érard et de son invention, est l'un des grands représentants de la harpe à pédales dans le premier tiers du XIX^e siècle.

¹²² Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, coll. « musique-musicologie », p. 213-214.

¹²³ La frontière est fine, en cette première moitié du XX^e siècle, entre ce que l'on considère appartenir à un répertoire de musique de chambre ou bien d'orchestre de chambre. Notre choix s'est donc porté sur les effectifs comprenant deux à neuf exécutants. Par ailleurs, nous n'avons pas recensé les pièces pour plusieurs harpes, étant généralement des pièces à usage pédagogique et/ou composées par des harpistes eux-mêmes. De même, un certain nombre de concertos pour harpes fleurissent à cette époque, destinés bien souvent aux concours de sortie du Conservatoire (le piano remplaçant bien souvent l'orchestre). Nous avons fait apparaître dans le tableau des pièces pour harpe soliste avec accompagnement de quatuor à cordes ou double quatuor à cordes, s'il s'agissait soit de l'effectif original soit d'une réduction pour orchestre réalisée par le compositeur lui-même. Le plus souvent de nos jours, ces pages, à l'instar du *Conte Fantastique* ou des *Danses sacrée et profane*, sont données en concert dans une version de chambre.

	Flûte violoncelle harpe	JONGEN	<i>Deux pièces en trio</i>	1924
	Flûte violoncelle harpe	MIGOT	<i>Concert</i>	1929
4	Flûte clarinette basson harpe	GAGNEBIN	<i>Pastorale</i>	1926
	Flûte violon clarinette harpe	MIGOT	<i>Quatuor</i>	1924
5	Harpe (chr) et quatuor à cordes	DEBUSSY	<i>Dances sacrée et profane</i>	1904
		SCHMITT	<i>Andante et scherzo</i>	1906
	Harpe et quatuor à cordes	INGHELBRECHT	<i>Quintette</i>	1917
		SAMUEL-ROUSSEAU	<i>Variations pastorales sur un thème de Noël</i>	1917
		CAPLET	<i>Conte fantastique</i>	1923
6	Harpe et quintette à cordes	BÜSSER	<i>Ballade en lab</i>	1918
		DELUNE	<i>Ballade du vent qui pleure</i>	ca. 1926
7	2 flûtes hautbois violon alto violoncelle harpe	BAZELAIRE	<i>Suite sur des airs grecs</i>	1921
	clarinette, harpe, quintette à cordes	BOULANGER Lili	<i>Nocturne</i>	1914
	Flûte clarinette harpe quatuor à cordes	RAVEL	<i>Introduction et Allegro</i>	1905
	Flûte contrebasse harpe (chr) quatuor à cordes	BENOIT GRANIER	<i>Fantaisie</i>	1922
	Flûte, harpe, clarinette, cor, alto, violoncelle, contrebasse	BÜSSER	<i>Pièce de concert Op. 32</i>	1906
8	flûte clarinette cor harpe quatuor à cordes	GOOSSENS	<i>Octet</i>	1911
9	Violon solo, quintette à cordes, flûte, cor et harpe	DUROSOIR	<i>Jouvence</i>	1921
	harpe (chr) et double quatuor à cordes	HAHN	<i>Prélude, valse et rigaudon</i>	1903

Tableau 4 : liste des pièces de musique de chambre avec harpe composées en France entre 1900 et 1930

Tendant vers l'exhaustivité mais inévitablement incomplet, ce tableau¹²⁴ montre, d'une part, la diversité de genres et de combinaisons instrumentales dans lesquels intervient la harpe, d'autre part, le recours très net à la harpe à pédales, malgré les efforts d'implantation de la nouvelle harpe Pleyel¹²⁵.

Le répertoire en duo pour harpe et piano connaît un certain succès au milieu du XIX^e siècle¹²⁶ ; il repose sur le duel entre deux protagonistes, essentiellement sur le plan de la virtuosité. L'amélioration de la facture pour piano, tout au long du XIX^e siècle, tant au niveau de la vélocité que de l'intensité sonore, tandis que la harpe Érard ne connaît pas de modification, rend finalement caduque et déséquilibrée cette confrontation instrumentale. Le répertoire, qu'il serait intéressant de remettre en lumière, s'inscrit dans une certaine mode des fantaisies ou variations sur des airs d'opéras de Rossini, Auber, Adam, Meyerbeer ou Donizetti. La

¹²⁴ Cette liste des principales œuvres de musique de chambre requérant une harpe, composées entre 1900 et 1930, a été élaborée à partir de données collectées dans les quatre ouvrages suivants : Danièle Pistone Serge Gut, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Champion, 1978 ; les programmations de la SNM et de la SMI dans Michel Duchesneau, *Le rôle de la Société Nationale et de la Société Musicale Indépendante dans la création musicale à Paris de 1909 à 1935*, thèse de doctorat, Université de Laval (Québec), 1994 ; Annie Glattauer, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS éditions, 2003 ; Mathilde Aubat-Andrieu, *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles : facture, notation, répertoire*, Paris, Minerve, 2013.

¹²⁵ Nous n'avons pas fait apparaître les nombreuses pages musicales pour ensemble de harpes chromatiques qui fleurissent à cette période, correspondant souvent à des transcriptions à partir d'autres formations instrumentales.

¹²⁶ Les principaux compositeurs de duos pour piano et harpe sont, sans surprise, des harpistes de formation (Bochsa, Boieldieu, Dizi, Godefroid, Labarre, Larivière, Parish-Alvars), ainsi que des pianistes virtuoses (Cramer, Herz, Hummel, Kalkbrenner, Steibelt, Wölfl). Claire Lotiron, *La harpe sous la Monarchie de Juillet : une rivale du piano ?*, mémoire de deuxième année de culture musicale présenté sous la direction de Monsieur Emmanuel Reibel, CNSMD, département « musicologie et analyse », Paris, mai 2008, inédit.

Fantasiestück de Paul Bazelaire s'inscrit dans la continuité de cette tradition devenue désuète. En revanche, l'association flûte et harpe demeure une constante depuis le milieu du XVIII^e siècle, la harpe, perfectionnée alors par Hochbrücker¹²⁷, supprime régulièrement le clavecin dans les pièces intimes et devient très en vogue en France¹²⁸. Il n'est donc pas surprenant de voir cette association d'instruments encore largement représentée au début du XX^e siècle, que ce soit en duo ou au sein de formations plus élargies. On peut s'étonner de l'absence de duos pour bois et harpe, hormis flûte et harpe, comme le hautbois, la clarinette, le basson, ni même pour cuivre et harpe. Il est vraisemblable que les compositeurs préfèrent associer des cordes dans un souci d'homogénéité de timbre, à moins qu'ils ne soient motivés par l'intention de composer pour des interprètes ou membres de leur entourage. Ainsi, Saint-Saëns dédie sa *Fantaisie* aux deux sœurs Eissler, l'une violoniste, l'autre harpiste. Renée Hansen, qui épousera le harpiste Pierre Jamet deux ans plus tard, écrit en 1929 une *Sonate* pour alto et harpe à l'attention des deux membres du Quintette¹²⁹. Lucien Durosoir dédie son *Caprice* « à Maurice Maréchal, en souvenir de Gécicourt (hiver 1916-1917) », il en assure la création, accompagné de Micheline Kahn. On ne doit pas à Debussy l'idée d'ajouter un alto au duo flûte et harpe, mais à Théodore Dubois dix ans plus tôt, qui dédie à Henriette Renié, Philippe Gaubert et Louis van Waefelghem un *Terzettino* en *Mib*. Composée à l'été 1904, l'œuvre est donnée en première audition aux Matinée Danbé¹³⁰, l'artiste dédicataire étant néanmoins remplacé par Alfred Migard¹³¹. L'association en trio de la flûte, l'alto et la harpe séduit un grand nombre de compositeurs,

¹²⁷ Jacob Hochbrücker (1699-1763) est l'inventeur de la mécanique des pédales. Sa harpe à simple mouvement connaît alors un grand succès en Autriche et s'implante en France grâce à l'arrivée de la Dauphine Marie-Antoinette en 1770 qui l'impose alors à la Cour. Sébastien Érard perfectionne le mécanisme et invente en 1807 le système de double mouvement toujours en vigueur sur les harpes modernes.

¹²⁸ « Un des derniers pianistes du XVIII^e siècle français, Jean-Louis Adam, [...] nous apporte, par ses compositions, et comme un raccourci du goût contemporain. D'abord, en 1778, il suit la mode de la *Symphonie concertante* qui faisait alors fureur. [...] Il subit alors l'influence de son maître Edelmann, et cultive la grâce plaintive, mais reflète aussi la vogue que connaissait la harpe, surtout depuis 1749, époque où le harpiste allemand Goepffert enchantait les auditeurs du Concert spirituel des sonorités cristallines de son instrument. Plus tard, entre 1760 et 1762, Hochbrucker et Meyer confirmaient la mode de la harpe que le *Mercur* déclarait heureux de voir renaître « après tant de siècles ». On se servait d'elle pour accompagner la voix, car l'ère de la romance était proche. Mais la harpe donnait aussi naissance à une littérature purement instrumentale, où elle s'associait au violon, à la flûte et au clavecin » (Lionel de la Laurencie, « les débuts de la musique de chambre en France », *La Revue de musicologie* n° 52 tome 15, novembre 1934, p. 206-207).

¹²⁹ Pierre Grout et Pierre Jamet assurent la première la *Sonate* de Hansen à la SMI, le 13 février 1930, salle des Concerts de l'École Normale de Musique de Paris (Archives Jamet, boîte n°1, programme de concert, BLGF).

¹³⁰ Première audition de l'œuvre aux Matinées Danbé, Théâtre de l'ambigu, avec le concours de Théodore Dubois, Jeanne Raunay, Philippe Gaubert et Henriette Renié, le 21 décembre 1904. Annonce du concert publié dans le *Menestrel*, « revue des grands concerts », 18 décembre 1904, p. 404.

¹³¹ Il semble que cette pièce ait, à l'origine été pensée pour violoncelle, et non alto, comme en atteste cet avis de parution dans la presse : « Monsieur Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, vient de remettre à ses éditeurs le produit musical de ses vacances estivales, qui consiste, cette année, en un quintette pour hautbois et quatuor à cordes, un *terzettino* pour harpe, flûte et violoncelle, deux petites pièces pour piano et une série de mélodies sur des poésies d'Albert Samain, *Musiques sur l'eau*. C'est ce que M. Dubois, si occupé d'autre part par ses hautes fonctions directoriales, appelle "prendre des loisirs" ». Il se pourrait également que la presse ne détienne pas les informations exactes (*Le Menestrel*, « nouvelles diverses : Paris et départements », 30 octobre 1904, p. 351).

depuis Debussy jusqu'à Karol Beffa¹³², à commencer par le *Trio Élégiacque* du compositeur anglais Arnold Bax en 1916¹³³. Dans la période qui nous incombe, le polonais Ladislav de Rohozinski écrit en 1921 une *Suite brève en six mouvements*, puis la compositrice Mel Bonis une pièce intitulée *Scènes de la forêt* en 1927. Cette pièce, qui fait l'objet d'une réédition récente dans une version pour flûte, alto et harpe¹³⁴ que l'on pensait être originelle, est en réalité destinée à une flûte, un cor et un piano¹³⁵. Un manuscrit d'une pièce semblant en être à l'origine a néanmoins été retrouvé sous le titre *Suite pour cor, violon et harpe chromatique*. Reprise en 1906 dans la *Suite pour cor, flûte et piano*, elle est à nouveau remaniée vingt ans plus tard pour devenir *Scènes de la forêt*.

La séduction de la clarinette semble ne convaincre que Georges Migot qui compose, en 1925, un trio puis un quatuor, précédé toutefois par Ravel avec l'*Introduction et Allegro* vingt ans auparavant. Outre son abondante production musicale, Georges Migot est certainement le compositeur de cette époque ayant le plus écrit pour la harpe, en particulier en musique de chambre. Le catalogue de son Œuvre ne comprend pas moins de douze partitions écrites pour harpe seule – harpes au pluriel, car il a composé également pour harpe celtique, harpe et orchestre, harpe et voix, ou dans des effectifs plus ou moins grands d'un groupement de musique de chambre et ce, tout au long de sa vie¹³⁶. L'attention toute particulière que Migot porte pour cet instrument pourrait, selon nous, résulter de trois composantes de son esthétique musicale. Tout d'abord, l'effet de stéréoscopie mentionné par Emile Vuillermoz puis par Marc Pinchard pour la musique orchestrale, mais plus pertinent encore pour la musique de chambre¹³⁷. Cette sensation de profondeur résulte, dit Migot lui-même, d'une « écriture par intensité qui crée des sphères sonores sur lesquelles j'inscris les polyphonies et les

¹³² Relevons, d'une manière non exhaustive, les œuvres contemporaines pour flûte alto et harpe de Claude Ballif (1969), Aubert Lemeland (1969 et 1976), Alain Louvier (1986), Dieter Acker (1987), Samuel Adler (1989), Philippe Hersant (2001) et Karol Beffa (2008).

¹³³ Malgré la proximité temporelle des deux pièces, il est peu probable que Bax ait pu entendre la *Sonate* de Debussy, donnée en première audition à Boston en novembre, puis à Paris en décembre 1916 et éditée en cette même année 1916.

¹³⁴ Deux éditions posthumes ont vu le jour en 2001 : Schmitt publie la version pour flûte, alto et harpe, tandis que les éditions Kossak publient la version pour flûte, cor et harpe.

¹³⁵ Voir le catalogue des œuvres de musique de chambre de Mel Bonis de François de Médicis, dans Etienne Jardin (dir.), « La musique de chambre », *Mel Bonis, parcours d'une compositrice de la belle époque*, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, Paris, 2020, p. 346.

¹³⁶ Outre celles recensées dans le tableau *infra*, mentionnons la *Sonate luthée* (1924) pour harpe, remaniée de l'*Hommage à Claude Debussy* qu'il avait écrit pour guitare, la *Suite en concert* pour harpe et orchestre (1926), le *Prélude à deux* pour harpe et piano (1931), *Izel et la promesse inutile*, deux mélodies pour voix et harpe (1925), *Reposoir noble, grave et pur*, mélodie pour voix, flûte et harpe (1932). Dans les productions plus tardives, faisons mention des *Trois Nocturnes* pour harpe (1965), le *Trio pour flûte violoncelle et harpe* (1965), *La Plate, vaste savane*, pour soprano, violon, alto, clarinette en *la*, contrebasse et tam-tam (1967) et les *Quatre préludes* pour harpe celtique (1971). Extrait de Marc Honegger (éd.), *Catalogue des œuvres musicales de Georges Migot*, Les amis de l'œuvre et de la pensée de Georges Migot, 1977.

¹³⁷ Max Pinchard, *Connaissance de Georges Migot musicien français*, Paris, Les éditions ouvrières, p. 36-37.

polyrythmies »¹³⁸. Cette recherche de stéréophonie résulte d'une pensée musicale en intensité, et non en timbres ou en masses sonores¹³⁹. En cela, l'instrument polyphonique, le piano mais également la harpe, trouve un intérêt particulier pour son auteur, car il crée « des sphères sonores, sphères vivantes et mouvantes toujours qui s'allongent et se transforment perpétuellement¹⁴⁰ ». Ensuite, la harpe possède, dans sa nature-même, une forte capacité de résonance harmonique¹⁴¹, que ce soient les harmoniques d'un son fondamental matérialisé par la tension d'une corde, ou le mélange de sons provoqué par la tension de plusieurs cordes. Ce phénomène d'harmonique a largement passionné Migot et prend pour modèle les luthistes des XVI^e et XVII^e siècle qui « avaient pris conscience de ce précieux phénomène naturel ». Dans la *Sonate Luthée* pour harpe seule (1949) et dans les *Préludes* pour harpe celtique (1971), Migot « exploite le rayonnement sonore du chant des harmoniques¹⁴² ». Enfin, la troisième composante du style de Migot pourrait être son attrait pour la musique du passé, en particulier des luthistes français¹⁴³, ainsi que pour Couperin, Rameau, Charpentier et de La Lande. Le *Premier livre de divertissements français* ressuscite ainsi l'estampie, danse médiévale supplantée par le rondeau, et plus largement « l'esprit des concerts intimes du XVI^e ou du XVII^e siècle¹⁴⁴ ».

Les formations requérant cinq instruments ou plus, bien qu'elles soient encore minoritaires en terme quantitatif, semblent, à notre sens, émaner de deux pratiques : là encore, le travail sur le timbre et l'économie de moyens. La première pratique pourrait refléter l'intérêt du travail sur le timbre, à l'instar d'Henri Büsser, Lucien Durosoir et Eugène Goossens ; notons au passage l'utilisation du cor chez ces trois compositeurs. Le principe de mélanger des instruments provenant de la famille des cordes avec ceux de la famille des vents reste encore relativement rare au début du XX^e siècle. À propos de l'*Introduction et Allegro* de Ravel, Danièle Pistone soulignait que cette œuvre « s'approche en fait de l'esprit de la musique orchestrale¹⁴⁵ ». Les compositeurs post-Première Guerre mondiale n'hésitent pas à faire preuve d'un plus grand

¹³⁸ Georges Migot, *Kaléidoscope et miroirs*, suivi de *Matériaux et inscriptions*, Centre d'art national français, 1970, p. 100.

¹³⁹ Annie Trainaud, *La pensée esthétique de Georges Migot*, Maîtrise d'histoire de la musique sous la direction de Dominique Pattier, Université de Poitiers, 1980, p. 40.

¹⁴⁰ Georges Migot, *Ecrits sur des sujets divers*, Paris, éditions presses modernes, 1932, p. 92.

¹⁴¹ Georges Migot définit son concept d'harmonique, à distinguer de l'harmonie : « partie des phénomènes de résonance des notes jouées, l'harmonie décrète que tel ou tel accord est bon ou mauvais sans s'occuper de ses résonances, alors que l'harmonique constate la qualité d'écriture de tel ou tel accord par la qualité de ses résonances » (Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique*, « les cahiers de la musique française », Paris, Didier, 1947, p. 129).

¹⁴² Note de programme écrite par la harpiste Denise Mégevand, *Prestige de la harpe celtique*, Arion music, ARN 38245.

¹⁴³ Max Pinchard, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁴ Max Pinchard, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁵ Danièle Pistone, « la technique et l'esthétique », *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, p. 1978, p. 87.

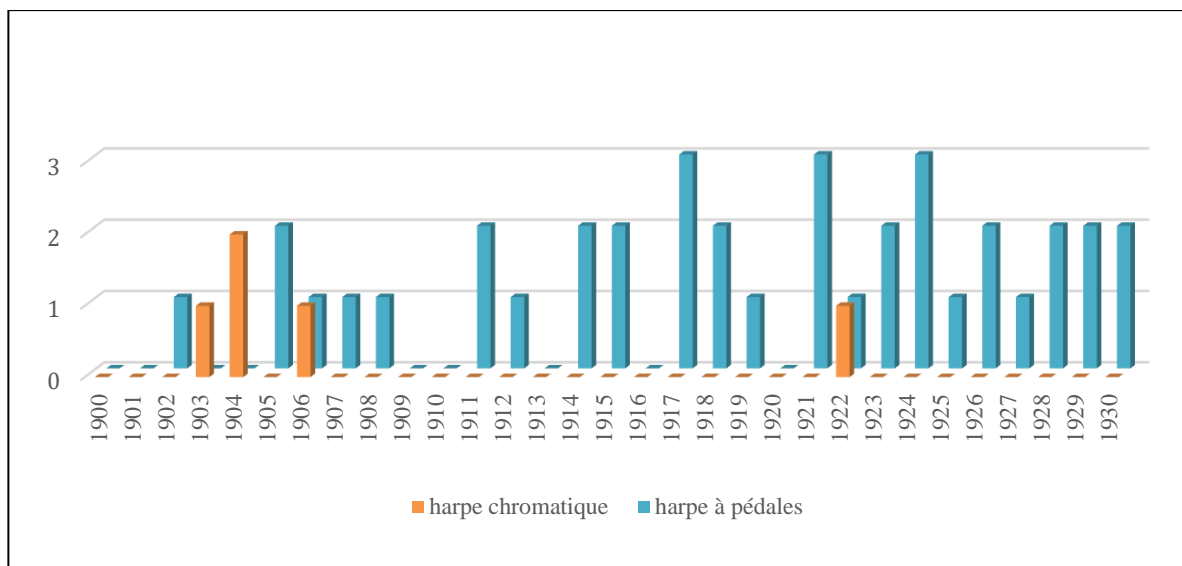
éclectisme dans l'*instrumentarium* requis, n'hésitant plus à composer pour des grandes formations (octuor, nonet, dixtuor). Citons ainsi les *Petites symphonies de chambre* de Darius Milhaud, composées entre 1917 et 1923 et requérant entre six et dix instrumentistes, entre deux genres : musique de chambre et orchestre. Ce développement peut être également dû à l'émergence d'un grand nombre d'interprètes et de groupements chambristes, mais aussi dans la continuité debussyste, à la réaction des compositeurs français contre l'emphase germanique¹⁴⁶ :

Prenant la suite des traités de Kastner et Berlioz, apparaissent, entre autres, les volumes sur l'instrumentation ou l'orchestration de Widor et de Guiraud. Les travaux des acteurs d'instruments sont considérables, notamment en ce qui concerne les vents ; ces progrès permettent par exemple à Paul Taffanel de fonder en 1879 sa Société de musique de chambre pour instruments à vent [...]. Cet intérêt croissant explique que certains compositeurs en viennent peu à peu à écarter les orchestrations de masse, pour isoler plus nettement les timbres : cette volonté est claire chez un Debussy, par exemple.

La deuxième pratique, en quelque sorte liée à la première, serait de délaissier la musique orchestrale requérant trop d'interprètes, donc trop onéreux, au profit d'effectifs plus restreints. Ainsi, la formation pour harpe et quatuor (ou quintette) à cordes, comme s'y sont attelés Reynaldo Hahn, Henri Büsser, Samuel Rousseau ou Louis Delune, semble être une alternative plus économique au genre du concerto pour harpe et orchestre à cordes. Le contexte socio-historique de la guerre et de l'immédiat après-guerre favorise cet éclectisme instrumental : le *Quintette* d'Ingelbrecht, par exemple, est composé au front¹⁴⁷, tandis qu'après-guerre, Debussy et Caplet réduisent les *Danses Sacrée et Profane* ainsi que le *Conte fantastique* pour harpe et quatuor à cordes.

¹⁴⁶ Danièle Pistone, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁷ Le manuscrit autographe de l'œuvre indique à la fin « Val de Grâce. Octobre 1916-Mai 1917 », Ingelbrecht ayant été affecté à l'Hôpital du Val de Grâce au service de la vaccination antityphique (Thierry Bodin (expert), *Musique, manuscrits musicaux et lettres autographes*, catalogue de la vente aux enchères du 21 juin 2012 à la Salle des Ventes Favart, Ader-Nordmann, p. 54).



Graphique 1 : nombre de pièces de musique de chambre avec harpe composées en France par année (1900-1930)

La chronologie des œuvres de musique de chambre avec harpe montre très nettement l’abandon progressif de la harpe chromatique qui, passé l’effet de surprise des premières années du XX^e siècle, semble ne pas séduire les compositeurs. Les pièces de musique de chambre requérant une harpe chromatique, principalement composées dans la première décennie du XX^e siècle¹⁴⁸, connaissent deux sorts : soit elles sont désormais parfaitement oubliées, certaines même étant restées à l’état de manuscrits ou dans l’édition d’époque, voire perdues. Soit elles font l’objet d’une révision ultérieure pour harpe à pédales ou piano, principalement dans les années 1920. Les compositeurs sont bien souvent à l’origine de ces réadaptations et ne pouvaient alors que parier sur la longévité de la harpe à pédales et l’extinction de la harpe chromatique. L’on connaît l’exemple de la *Légende pour harpe chromatique* de Caplet, réadaptée en 1923 par Micheline Kahn et renommée *Masque de la Mort rouge* ; les *Danses sacrée et profane* sont adaptées pour harpe à pédales dès 1910 et réduites pour quatuor à cordes. L’*Allegro de Concert* de Georges Enesco en 1922 et l’*Andante et Scherzo* de Florent Schmitt en 1955 subissent le même sort. Enfin, nous l’avons évoqué précédemment, Mel Bonis révisé ses partitions initialement écrites pour harpe chromatique afin qu’elles soient exécutables au piano. La compositrice était déjà à l’origine d’une *Suite orientale pour hautbois, cor, violoncelle et harpe chromatique sans pédale (système Lyon)* en 1899¹⁴⁹, puis d’une *Petite suite*

¹⁴⁸ Nous n’avons pas comptabilisé sur ce graphique la *Suite courte pour flûte et harpe chromatique* en trois mouvements, composée par Fernand de la Tombelle, car la date de composition est inconnue.

¹⁴⁹ Cette suite lui aurait permis de remporter cette même année le concours de composition de la Société des compositeurs de musique pour lequel elle obtient la mention honorable à l’unanimité. Antérieure à 1900, elle n’apparaît donc pas dans notre tableau. Voir Étienne Jardin, « En public », *Mel Bonis, parcours d’une compositrice de la belle époque*, Arles/Venise, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2020, p. 159-160.

pour deux instruments à vent et harpe chromatique en 1904¹⁵⁰, ces deux partitions ayant été perdues, le matériau musical a vraisemblablement été réemployé dans d'autres œuvres de chambre de la compositrice. Là encore, des pages pour harpe chromatique ne nous sont pas parvenues, mais ont été réarrangées pour piano, afin d'en assurer sa pérennité.

Le répertoire pour harpe à pédale se densifie progressivement jusqu'à constituer une production régulière à partir des années 1920, élan qui se poursuivra bien au-delà de la Seconde Guerre mondiale. On peut y voir l'influence de plus en plus marquée des harpistes sur les compositeurs. La dédicace peut révéler également une amitié entre artistes ou une collaboration professionnelle. Une simple étude des dédicataires de ce répertoire pour harpe à pédales en musique de chambre est, à ce titre, tout à fait révélateur :

COMPOSITEUR	Titre de l'œuvre	Date	Dédicataire
DUBOIS	<i>Terzettino</i>	1905	Henriette Renié
RAVEL	<i>Introduction et Allegro</i>	1905	Albert Blondel
SAINT-SAËNS	<i>Fantaisie</i>	1907	sœurs Eissler
BAZELAIRE	<i>Fantasiestück Op. 87</i>	1912	Henriette Renié
SAMUEL-ROUSSEAU	<i>Variations pastorales sur un thème de Noël</i>	1917	Marcel Tournier
INGHELBRECHT	<i>Sonatine en trois parties</i>	1919	Pierre Jamet
DUROSOIR	<i>Caprice</i>	1921	Micheline Kahn
CAPLET	<i>Conte fantastique</i>	1923	Micheline Kahn
MIGOT	<i>Quatuor</i>	1924	Lily Laskine
CRAS	<i>Suite en duo</i>	1928	Pierre Jamet
HANSEN	<i>Sonate</i>	1929	Pierre Jamet
MIGOT	<i>Concert</i>	1929	Fernande Blanquart

Tableau 5 : œuvres de musique de chambre avec harpe dédiée à des harpistes ou promoteurs de la harpe (1900-1930)

Nous retrouvons, en début de siècle, les pages musicales dédiées à Albert Blondel, directeur de la maison Érard. Très vite, les harpistes interprètes jouent un rôle fondamental dans la constitution de leur répertoire instrumental : Henriette Renié, Micheline Kahn et Lily Laskine principalement, Marcel Tournier, professeur de harpe au Conservatoire de Paris. À partir de 1923, il apparaît très nettement que les interprètes du Quintette Instrumental de Paris, nouvellement formé, contribuent à l'élargissement du répertoire chambriste non seulement pour harpe, mais pour les instruments qui le composent. Renée Hansen, qui épousera le harpiste Pierre Jamet deux ans plus tard, écrit en 1929 une *Sonate pour alto et harpe* à l'attention des deux membres du Quintette. Désiré-Émile Inghelbrecht, alors chef d'orchestre de Opéra-Comique, compose en 1919 sa *Sonatine* à l'attention de son musicien d'orchestre, Pierre Jamet,

¹⁵⁰ Hélène Cao, « Les suites de Mel Bonis », *idem*, p. 393.

et de Philippe Gaubert, nouvellement nommé professeur de flûte au Conservatoire de Paris. Jean Cras compose sa *Sonate* pour flûte et harpe à l'attention de René Le Roy et Pierre Jamet, quelques mois avant l'élaboration de son *Quintette* pour flûte, harpe et trio à cordes. Il est intéressant de noter que les compositeurs sont encouragés, le plus souvent par les interprètes eux-mêmes, à écrire pour la harpe, quand d'autres combinaisons de musique de chambre historiquement plus marquées, telles que le quatuor à cordes, le trio avec piano, la sonate pour deux instruments, sont abordées pour l'exercice du genre en tant que tel, non pour sa sonorité intrinsèque.

1.2.4. Les ensembles instrumentaux avec harpe entre 1900 et 1930

Bien que le répertoire pour harpe s'élargisse notablement dans les premières décennies du XX^e siècle, l'idée de constituer une formation chambriste avec harpe de manière pérenne est un pari risqué. Pour tenter de promouvoir son nouvel instrument, Gustave Lyon adopte une stratégie offensive comprenant – outre la création d'un nouveau répertoire et l'ouverture de classes dans les établissements d'enseignement musical¹⁵¹ – la programmation régulière de concerts et l'organisation de manifestations. C'est tout naturellement à la salle Pleyel du 22 rue Rochechouart, devenue la concurrente principale de la salle Érard sur le terrain des harpes, que se font entendre la majorité des concerts de harpe chromatique. Alors que la Maison Érard privilégie la programmation de récitals de harpistes¹⁵², Gustave Lyon préfère les soirées thématiques, comme les « séances de musique ancienne et moderne ». Il est également à l'initiative de la formation du premier ensemble avec harpe, sinon de l'histoire, au moins du XX^e siècle. En 1901, Marie Tassu-Spencer – qui prend la tête de la classe de harpe chromatique deux ans plus tard – forme le « Quatuor Tassu-Spencer », entourée de ses élèves Renée Labatut, Hélène Chalot et André Mullet¹⁵³. Ce quatuor de harpes chromatiques, à raison de huit à dix concerts annuels en France, mais également des tournées à l'étranger¹⁵⁴, propose des œuvres originales et des transcriptions, puisées dans le répertoire chambriste et orchestral, dont elles

¹⁵¹ À Paris, aux côtés du Conservatoire, la harpe chromatique est également enseignée à la Schola Cantorum (classe d'Hélène Zielinska pour le 1^{er} degré, avec Pierre Bertheaume et Jeanne Raoulx comme suppléants puis, à partir de 1925, classe d'Hélène Genévrier pour le 2^e degré) et au Conservatoire Femina-Musica (classe de Lucile Wurmser-Delcourt).

¹⁵² D'après le dépouillement du *Courrier musical* et de la *Revue musicale* entre 1904 et 1913 et la collecte des annonces de concerts de harpes.

¹⁵³ S., « Exécutions et publications récentes – concert à la Salle Pleyel », *La Revue Musicale*, 15 mai 1908, p. 305.

¹⁵⁴ Un aperçu, dans le *Courrier Musical*, du répertoire du Quatuor et de son rayonnement : « le Quatuor de harpes chromatiques qui compte dans son répertoire : La *Rapsodie Norvégienne* de Lalo, *Casse-noisette* de Tchaïkovski, une *Suite* de Bach, des fragments de la *Statue* transcrits par Ed. Flament, *Peer Gynt* de Grieg, des œuvres de musique ancienne transcrites par Mlle Lénars, des pièces de Busser, Debussy, Ch. Quef, etc., a fait, la saison dernière, une grande tournée en Hollande : à Amsterdam (aux Concertsgebouw dirigés par Mengelberg), à La Haye, à Rotterdam, aux Concerts Populaires dirigés par H. Viotta. En France, il s'est fait entendre à Rouen, à Douai, à Caen, Sens, etc. » (R., « Le quatuor Lénars », *Courrier Musical*, 1^{er} décembre 1909).

réalisent elles-mêmes les réductions. En 1909, le Quatuor est rebaptisé « Quatuor Lénars », du nom de Renée Lénars, qui assure la continuité de l'activité après le départ de son professeur Marie Tassu-Spencer¹⁵⁵. La réception du public semble particulièrement élogieuse, la presse relatant régulièrement un « véritable triomphe pour le Quatuor Lénars, dont les succès en France et à l'étranger ne se comptent plus¹⁵⁶ ». En 1914, la nouvelle composition de l'ensemble, relatée dans la presse, crédite désormais Renée Lénars, Marguerite Coué, Potel de la Brière et Germaine Couras¹⁵⁷. Cet ensemble, actif jusqu'en 1916, représente donc la première tentative de pérennisation d'un ensemble avec harpe en France. La même entreprise en quatuor est menée par Jeanne Dalliès, créatrice de la *Sonate pour flûte et harpe* de Debussy qui fonde dans ces mêmes années le Quatuor Dalliès, comprenant des « harpistes diplômées de la Schola Cantorum¹⁵⁸ », soit Alice Legrand, Jeanne Dalliès, Emma Marguerite et Pierre Bertheaume. Jeanne Dalliès sera plus tard intégrée au sein du quatuor Marie-Louise Casadesus¹⁵⁹, épouse d'Henri Casadesus, comprenant également Marie-Thérèse Jacquot et Simone Trivier¹⁶⁰. Rappelons alors que la harpe chromatique dispose de peu de répertoire ; le choix de se tourner vers des pièces de musique ancienne était tout autant une question de mode qu'une nécessité, pour pouvoir faire entendre l'instrument au public. Aussi pouvait-on lire dans la presse, à propos de l'entreprise de Jeanne Dalliès¹⁶¹ :

À l'heure présente, la principale faiblesse de la harpe chromatique réside dans la pénurie de sa littérature : les œuvres de génie ne s'improvisent point. Aussi les harpistes de la Maison Pleyel en sont-elles réduites à la fâcheuse nécessité de jouer sur un instrument très riche, les pauvretés musicales de la harpe à pédales, ou bien elles composent leur répertoire avec des pièces de clavecin ou de piano, ce qui est peut-être le moins mauvais des pis-aller. Déjà, à la Schola Cantorum, on a songé à faire revivre l'ancienne musique de luth des XVI^e-XVII^e siècles : plusieurs pièces de luth ont antérieurement figuré sur les programmes de M^{lle} Zielinska et de ses élèves, M^{lle} Dalliès doit en publier un prochain recueil, dans lesquelles ces compositions, transcrites fidèlement sur l'ancienne tablature du luth, n'auront à subir d'autres transformations que d'être transposées dans les régions les plus sonores de la harpe chromatique.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ « Musique et Concerts symphoniques », *Comoedia*, 5 mai 1910, p. 4.

¹⁵⁷ « Les concerts – École des Hautes Etudes Sociales », *Paris musical et dramatique*, avril 1914, p. 6.

¹⁵⁸ « Concerts Touche », *Comoedia*, 7 décembre 1910, p. 5.

¹⁵⁹ « Mme Marie-Louise Casadesus et son jeune quatuor de harpes chromatiques [qui] fait connaître à l'étranger des pièces de nos compositeurs les plus modernes ». Raymond Charpentier, « Grands virtuoses », dans Ladislav de Rohozinski (dir.), *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, tome 2, Paris, les éditions musicales de la Librairie de France, p. 351.

¹⁶⁰ Il se peut que Pierre Bertheaume soit l'un des membres originels de l'ensemble, mais remplacé à la suite de son probable décès. En 1927, on peut lire dans un compte-rendu de concert : « le quatuor de Harpes M-L Casadesus nous fit entendre des pièces pour quatre luths de Nicolas Vallet (1610). La transcription en est du regretté Pierre Bertheaume » (Anonyme, « La musique à la Salle Pleyel », *Comoedia*, 9 avril 1927, p. 2).

¹⁶¹ Anonyme, « Le czimbalom [sic] et la harpe chromatique », *L'Actualité musicale : annexe de la Revue musicale S.I.M.*, 15 mai 1910, p. 227.

Très peu d'informations perdurent sur l'impact à long terme de ces quatuors de harpes chromatiques dont l'activité relativement éphémère ne perdure pas au-delà des années 1930, conséquence de l'extinction de la harpe Pleyel. Néanmoins, le travail d'adaptation et d'arrangement effectué par ces interprètes à l'occasion des « séances de musique ancienne et moderne », en particulier pour l'exécution de pages musicales des XVII^e et XVIII^e siècles, trouvera un écho dans la pratique du Quintette Instrumental de Paris.

Exceptés les quatuors de harpes chromatiques, une autre formation chambriste avec harpe ayant existé avant la formation du Quintette Instrumental de Paris est le « Trio de Lutèce », comprenant le violoncelliste Paul Kefer, le harpiste Carlos Salzedo et le flûtiste Georges Barrère. La référence assumée à la capitale de la France, tout comme l'est le Quintette Instrumental de Paris, rappelle en réalité les origines de leurs interprètes et ce qui les unit, en particulier le Conservatoire de Paris, institution dans laquelle les trois instrumentistes se sont formés et fréquentés. C'est pourtant aux États-Unis, terre d'accueil de nombreux musiciens français, que le Trio se forme et effectue la majorité de sa carrière. Paul Kefer¹⁶² s'installe définitivement aux États-Unis en 1913 et intègre l'Orchestre symphonique de New York dirigé par Walter Damrosch. Il y rencontre très certainement George Barrère, flûtiste solo du même orchestre depuis 1905 qui s'était, lui aussi, installé outre-Atlantique. Il contribue notamment au transfert de l'école de flûte française¹⁶³ dans les orchestres américains de la première moitié du XX^e siècle. Quant à Carlos Salzedo, français d'origine ibérique, il est invité en 1909 par Toscanini pour une série de concerts avec le Metropolitan Opera de New York et s'y installe, lui aussi, définitivement. Ce trio est rebaptisé *Trio BSB* (Barrère, Salzedo, Britt) en 1932, lorsque Paul Kéfer cède sa place à Horace Britt¹⁶⁴. Il est dédicataire, entre autres, du *Trio pour flûte, violoncelle et harpe* d'André Jolivet composé en 1934 et longtemps ignoré¹⁶⁵. Le Trio Salzedo¹⁶⁶ trouve son équivalent en France en l'activité du Trio Blanquart, qui effectue une carrière beaucoup plus discrète néanmoins. Quelques témoignages glanés dans la presse nous révèlent le nom de ses interprètes : il s'agit de Gaston Blanquart, flûtiste très actif au sein des orchestres ou en tant que soliste, sa femme Fernande, violoncelliste, et leur fille Marcelle qui,

¹⁶² Paul Kefer obtient en 1900 son prix au Conservatoire de Paris, dans la classe de Jules Delsart.

¹⁶³ George Barrère était élève de Paul Taffanel au Conservatoire de Paris

¹⁶⁴ Violoncelliste d'origine belge, Horace Britt (1881-1971) suit la classe de Jules Delsart.

¹⁶⁵ Saluons à cet égard le harpiste Sylvain Blassel qui fournit un travail de recherche considérable en faveur de l'histoire de son instrument. Le 3 mars 2020, il donne en création l'injustement oublié *Trio pour flûte, violoncelle et harpe* de Jolivet à la Philharmonie de Paris, aux côtés de Marine Perez (flûte) et d'Emmanuel Bertrand (violoncelle). Nous lui devons la résurgence de cette pièce, ayant acquis le manuscrit lors d'une vente aux enchères en 2013.

¹⁶⁶ En 2010, la harpiste Frédérique Cambreling reforme le Trio Salzedo aux côtés de Marine Perez (flûte) et de Pauline Bartissol (violoncelle).

en 1925, est une harpiste prometteuse¹⁶⁷. Cinq ans plus tard, on peut lire dans la presse une présentation plus détaillée de ses membres¹⁶⁸ :

Pour la partie instrumentale, elle sera confiée au Trio Blanquart qui veut bien accepter de prêter son concours du « Cercle Choral ». Composé de Mme F. Gaston Blanquart, violoncelliste des Concerts Poulet, de M. Gaston Blanquart, flûte solo de l'Opéra et des Concerts Colonne, et de Mlle Blanquart, harpiste, premier prix du Conservatoire et soliste des Concerts Poulet ; ce trio est universellement connu pour sa valeur musicale, sa sonorité toute particulière et le goût parfait qui préside toujours au choix de ses programmes.

L'entreprise familiale se produit au moins jusqu'en 1932, date jusqu'à laquelle nous avons retrouvé des témoignages dans la presse¹⁶⁹.

La harpe connaît un formidable regain d'intérêt depuis la fin du XIX^e siècle, dont les multiples raisons – amélioration de la facture, concurrence de deux modèles d'instruments, recherche de nouvelles sonorités – assurent à l'instrument une place de choix. Du répertoire de musique de chambre avec harpe qui naît entre 1900 et 1930, il ne se dégage pas de modèle d'effectif instrumental précis. Tout juste peut-on considérer le duo flûte et harpe et le trio flûte, alto et harpe comme les combinaisons étant les plus représentées – et représentatives – de cette période. Il apparaît alors comme difficilement concevable, pour des musiciens, de constituer un ensemble pérenne, comprenant une harpe et deux ou trois autres instruments monodiques, *a fortiori* si la ligne de conduite consiste à ne faire entendre que des œuvres originales. À cette époque, la réunion, le temps d'un concert, d'interprètes souvent de grande renommée, semble donc être une solution privilégiée. Les grandes harpistes, telles qu'Henriette Renié, Micheline Kahn ou Lily Laskine, alternent les partenaires musicaux au gré des rencontres et diversifient leurs activités – solistes, chambristes, orchestre et enseignement. Sans véritable précédent, le Quintette Instrumental de Paris fait donc un double pari : celui d'intégrer une harpe, autour de laquelle gravitent une flûte et un trio à cordes ; et celui de regrouper des musiciens autour d'un projet musical commun, dans la perspective d'en pérenniser l'activité. Les quatuors de harpes chromatiques, les trio flûte violoncelle et harpe ont certainement montré, par la brièveté de leurs existences, l'écueil d'une harpe dans la formation chambriste, eu égard à la pauvreté

¹⁶⁷ « Parmi les concerts de virtuoses, le deuxième concert de Marcelle Blanquart, avec le concours de l'éminent flûtiste G. Blanquart et de Mme G. Blanquart, violoncelliste, a mis en relief le talent très expressif d'une harpiste, jeune, mais qui possède des dons très éloquents sur un instrument si attrayant. La première audition de la deuxième Sonate pour flûte et piano, de Ph. Gaubert, par G. Blanquart et Jean Doyen, a été d'une homogénéité de son et d'un charme prenant. Rares sons, rare pianiste, rares musiciens. Les *Pièces en Concert* de Rameau nous ont fait goûter la finesse et le fondu du Trio Blanquart » (A. Clément-Marot, « Chroniques musicales », *Septimanie : revue d'art*, 25 mai 1925, p. 30).

¹⁶⁸ Anonyme, « Au cercle choral féminin », *L'Ouest éclair*, 29 décembre 1930, p. 6.

¹⁶⁹ Voir par exemple P. P., « les poètes dans les roses ou la fête des Rosati », *Comoedia*, 14 juin 1932, p. 3.

quantitative du répertoire. Pour perdurer dans le temps, le Quintette Instrumental de Paris devra donc prendre en considération les motifs d'échec de leurs précédents, en stimulant la création d'un nouveau répertoire en quintette.

1.3. La *Sonate* de Debussy ou « l'étrangeté précieuse des timbres¹⁷⁰ »

Il est assez rare, pour ne pas dire unique, de désigner une œuvre musicale comme étant le point de départ d'un nouveau groupement chambriste. C'est pourtant le cas de la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Debussy qui fit une telle impression sur le flûtiste René Le Roy, qu'elle provoqua la naissance du *Quintette Instrumental de Paris*. Le harpiste Pierre Jamet raconte¹⁷¹ :

Ce fut [...] en 1922 que fut fondé le Quintette Instrumental de Paris, sous la première impulsion du flûtiste René Le Roy, qui venait de jouer la sonate avec Pierre Grout (altiste) et Marcel Grandjany à la harpe. C'est à la suite d'un concert où ils jouèrent cette œuvre que René Le Roy eut l'idée d'ajouter un violon et un violoncelle aux trois instruments précédents. La formule « quintette » avec harpe était née [...]. Grâce à l'impression ressentie par le mélange des cordes et de la flûte qui avec la *Sonate* de Debussy apportait une nouvelle formule dans la musique de chambre, l'alliage de la flûte et de la harpe déjà éprouvée, renforcée par un trio à cordes, devait donner d'autres possibilités sonores jusque-là inusitées.

1.3.1. Le projet des six sonates ou le choix des timbres

La *Sonate pour flûte, alto et harpe* appartient, avec les *Études* pour piano puis *l'Ode à la France*, aux ultimes œuvres du Maître, alors éprouvé par la maladie et profondément marqué par le contexte de guerre dans lequel le pays était plongé. Après des mois d'arrêt de la composition, les deux premières *Sonates* sont écrites rapidement, à l'été 1915, « sans effort et dans la joie¹⁷² », tandis que la gestation de la troisième est plus laborieuse, durant l'hiver 1916-1917¹⁷³. La genèse de cette dernière entreprise musicale est fort bien connue : six *Sonates* avaient été projetées, certaines à l'effectif traditionnel, d'autres plus originales en matière d'association timbrique. L'ordonnancement était le suivant, d'après une note de l'auteur lui-même¹⁷⁴ :

¹⁷⁰ Selon l'expression de Michael Levinas, dans « Debussy : Sonate pour flûte alto et harpe », émission radiophonique présentée par Jean-Pierre Derrien, Michael Levinas et Vincent Warnier, diffusée le 20 janvier 2013 sur France Musique.

¹⁷¹ Pierre Jamet, « Souvenirs sur Claude Debussy et création du quintette instrumental Pierre Jamet », *Bulletin de l'AIHAH*, juillet 1966, p. 4.

¹⁷² Paul Landormy, *La musique française de Franck à Debussy*, Paris, Gallimard, 1943, p. 236.

¹⁷³ Léon Vallas, *Debussy en son temps*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 420-421.

¹⁷⁴ Debussy, « six sonates etc... », page de carnet sans notation musicale, 1915, conservée à la Bibliothèque nationale de France, RES VMC MS-51.

Six sonates, etc...

I - Violoncelle et piano

II - Flûte, alto et harpe

III - Violon, cor anglais et piano

IV - Hautbois, cor et clavecin

V - Trompette, clarinette, basson et piano

VI - La Sixième Sonate sera en forme de Concert, on y trouvera rassemblée la sonorité des « divers instruments », avec en plus, le gracieux concours d'une contrebasse.

Concernant précisément le choix des combinaisons instrumentales dans cet ensemble de pièces, l'auteur n'en développera pas davantage, sinon qu'elles étaient « destinées à renouveler la tradition des Concerts de Rameau pour clavecin et deux ou trois instruments¹⁷⁵ ». Le Quintette Instrumental de Paris, à ce propos, saura s'en souvenir lors de l'élaboration de ses programmes de concert¹⁷⁶.

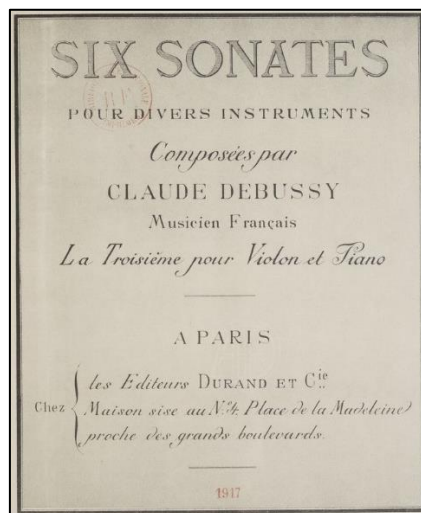
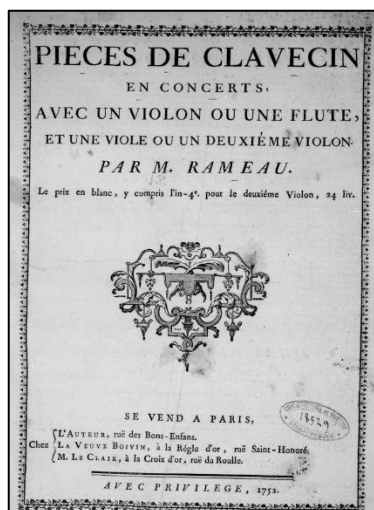


Illustration 1 : comparaison des pages de couverture des Pièces en concert de Rameau et des Sonates de Debussy¹⁷⁷

Du reste, le choix des instruments de cette deuxième *Sonate* (flûte, alto, harpe) émane certainement d'une réflexion sur les complémentarités de timbres et de tessitures, comme le suggère Jean-Louis Leleu¹⁷⁸ :

¹⁷⁵ « Festival de musique française sous le haut patronage de M. le ministre de l'Education nationale et de la Direction des arts et des lettres avec le concours de la Radiodiffusion française, Strasbourg, 7 au 20 juin 1948 », *Société des Amis de la musique*, Strasbourg, Wolf et Paul Rouart, 1948, p. 22-23.

¹⁷⁶ Voir notamment le 2^e chapitre de la 2^e partie.

¹⁷⁷ Pour la partition de Rameau : BnF, AC E3-349 ; pour la partition de Debussy : BnF, MS-991.

¹⁷⁸ Jean-Louis Leleu, « Spécificités de l'agencement formel et de l'invention thématique dans la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Claude Debussy », *Revue de Musicologie*, tome 103 n°1, 2017, p. 100-102.

Si la 1^{re} et la 3^e Sonates se rattachent à une longue tradition d'œuvres écrites pour un instrument soliste dialoguant avec un piano, la combinaison flûte, alto et harpe – vent, cordes frottées, cordes pincées – est tout à fait originale [...] Le choix de la flûte et de la harpe, eu égard au rôle joué par ces instruments, dès le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, chez Debussy, ne surprend pas. Celui de l'alto, en tant qu'instrument à cordes, tient avant tout, quant à lui, à sa tessiture : l'instrument dispose en effet, à partir du *do*³, d'un registre grave plus étendu d'une octave que celui de la flûte – registre qui est abondamment exploité dans la partition.

Le musicologue suggère également que l'attribution, un temps, du hautbois à la place de l'alto est vraisemblablement une erreur de son auteur lui-même. Debussy aurait alors annoncé par inadvertance, dans une lettre à son éditeur Durand¹⁷⁹, le projet d'une sonate pour flûte hautbois et harpe, avant d'apposer par la suite une rectification¹⁸⁰. Quant à la partie de harpe, elle a été pensée originellement pour une harpe chromatique. Debussy avait déjà, dix ans auparavant, écrit les *Danses sacrée et profane* pour cet instrument accompagné d'un quatuor à cordes, à la demande de Gustave Lyon et à destination de la première édition du concours de sortie de la classe de harpe chromatique au Conservatoire de Bruxelles. Si Debussy se montre, dans un premier temps, tout à fait enclin à découvrir cet instrument qui augure de nouvelles possibilités expressives¹⁸¹, il se range à l'avis majoritaire de l'époque, selon lequel la harpe chromatique « n'a jamais le poids sonore de la harpe à pédale, mais [...] trouve le moyen d'être lourde¹⁸² ». Aussi et logiquement, les *Danses* sont créées publiquement une première fois sur harpe chromatique le 6 novembre 1904 par Lucile Wurmser-Delcourt et l'orchestre Colonne, puis une seconde fois le 1^{er} février 1910 avec Henriette Renié à la harpe à pédales, accompagnée par l'Orchestre Chevillard. Le même dessein est réservé à la *Sonate* : elle est créée – en France à titre privé – chez Durand le 10 décembre 1916, par Jeanne Dalliès à la harpe chromatique, accompagnée de Manouvrier (flûte) et Sigismund Jarecki (alto), puis dans un concert de bienfaisance, pour l'œuvre « Le vêtement du blessé » dans la salle du restaurant Laurent aux Champs-Élysées, le 9 mars 1917. À cette occasion, Jeanne Dalliès cède sa place à Pierre Jamet à la harpe à pédales.

¹⁷⁹ « Mes dernières nuits avaient été charmantes, pourtant. J'avais terminé l'esquisse de la sonate pour Flûte, Hautbois et Harpe » : Lettre de Claude Debussy à Jacques Durand, Pourville, 16 septembre 1915, Claude Debussy, *Lettres à son éditeur*, publiées par Jacques Durand, Paris, Durand, 1927, p. 154.

¹⁸⁰ Jean-Louis Leleu, *idem*.

¹⁸¹ « J'accepte très volontiers d'écrire quelque chose pour la harpe chromatique ; je viens même, à ce sujet, de demander à M. G. Lyon de me faire entendre cet instrument, tout à fait inconnu pour moi ». Claude Debussy à Jean Risler, 28 novembre 1903, Denis Herlin, François Lesure (éd.), *Claude Debussy, Correspondance, 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005, p. 804.

¹⁸² Au sujet de la harpe chromatique et de son interprète Jeanne Dalliès : « vous m'avez écrit des choses charmantes sur la Sonate pour Fl, Alt et Harpe. Seulement l'expérience n'est pas complète, à cause de la harpe chromatique qui n'a jamais le poids sonore de la harpe à pédale, mais qui trouve le moyen d'être lourde. Pourtant Mademoiselle en joue aussi bien que possible ». Debussy à Jacques Durand, le 14 décembre 1916, dans Denis Herlin, François Lesure (éd.), *op. cit.*, p. 2059.

Debussy lui-même, affaibli par la maladie et profondément dépressif, qualifie la musique de sa 2^e sonate d'« affreusement mélancolique¹⁸³ ». Léon Vallas est, en outre, de cet avis lorsqu'il affirme que dans cette pièce¹⁸⁴ « se réalise un mélange de coloris instrumentaux [...] qui convient à une musique de caractère tendre, mélancolique, sinon désespéré », ce coloris « contribue à accentuer le sentiment discret de désespérance qui distingue l'ouvrage et l'oppose à l'humour de la sonate précédente¹⁸⁵ ». Plus récemment, Bernard Gavoty ajoute : « cette sonate est un miracle d'équilibre sonore et de pensée profonde, mélancolique, et même douloureuse¹⁸⁶ ». Le choix des instruments, davantage encore que sa musique en elle-même, n'y contribuerait-il pas grandement ? Rappelons ce que Berlioz disait de l'alto, dans son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1844¹⁸⁷ :

De tous les instruments de l'orchestre, celui dont les excellentes qualités ont été le plus longtemps méconnues, c'est l'Alto. Il est aussi agile que le Violon, le son de ces cordes graves a un mordant particulier, ses notes aiguës brillent par leur accent tristement passionné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet.

Au-delà de l'intérêt que René Le Roy portait à cette sonate, l'impression de réussite en matière d'association timbrique semble être partagée par un grand nombre d'acteurs musicaux de l'époque. Pierre Hermant ne disait-il pas, dans l'ouvrage dirigé par Ladislav de Rohozinski – dont nous aurons l'occasion de parler par la suite¹⁸⁸ :

La *Sonate pour alto, flûte et harpe*, surtout, nous a donné à nouveau les délicieuses impressions de l'atmosphère debussyste. Le choix charmant de ces instruments, bien dans la manière de l'auteur, une sorte d'évocation faunesque rappelant, continuant une de ses premières tentatives — pour laquelle sa nature ironique et sensuelle était particulièrement faite — le même équilibre subtil et parfait de la sonorité, le sortilège d'une sensibilité toujours humaine et touchante sont un peu le chant du cygne de ce génie — souvent menu certes — mais ayant su nous parler le langage le plus séduisant et, pour tout dire, envoûter à nouveau, à peine las de *Tristan*, les wagnériens ravis de trouver chez lui une fois encore, mais profondément modifiée, l'essence même de la musique : à travers des sonorités exquises et jamais encore entendues, l'Émotion, le mouvement de l'âme qu'elles expriment et qu'elles servent.

Au lendemain de la création publique parisienne jusqu'au début des années 1920, les critiques musicaux relèvent en premier lieu l'association inouïe de timbres de cette 2^e sonate

¹⁸³ Lettre de Claude Debussy à Robert Godet, 11 décembre 1916, dans Denis Herlin, François Lesure (éd.), *op. cit.*, p. 2057.

¹⁸⁴ Léon Vallas, *Achille-Claude Debussy*, Paris, PUF, 1949, p. 153.

¹⁸⁵ Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 416.

¹⁸⁶ Note de programme d'un concert du Quintette Instrumental Pierre Jamet, sans lieu, Direction de l'Éducation publique, Beaux-arts, non daté.

¹⁸⁷ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Schoenenberger, 1844, p. 34.

¹⁸⁸ Pierre Hermant, « Musique de chambre et piano », dans Ladislav de Rohozinsky (dir.), *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, Paris, Editions musicales de la Librairie de France, 1925, tome II, p. 120.

« si curieuse de sonorités¹⁸⁹ », aux instruments « si heureusement choisis¹⁹⁰ », cet « entretien comme d'un autre monde¹⁹¹ ». Plus tard, les historiographes concéderont, presque unanimement que « de ses trois sonates, la plus heureuse est certainement la seconde¹⁹² [...] », du moins « la plus aisée à comprendre¹⁹³ ». Et Paul Landormy de poursuivre : « elle rend un parfum pastoral délicieux. Elle est, de la première à la dernière note, d'un charme enivrant ». Néanmoins, ultimes compositions d'un Debussy diminué – d'aucuns diraient en manque d'inspiration, surtout pour la première et la dernière – elles n'ont pas la renommée de son Quatuor de jeunesse et demeurent, dans les années 1920, assez mal connues et peu jouées¹⁹⁴.

1.3.2. Place de la Sonate pour flûte, alto et harpe dans le répertoire de Jamet et Le Roy

Pierre Jamet mentionne un concert précis, donné par René Le Roy, qui serait à l'origine de la naissance du Quintette Instrumental de Paris. Aucune trace d'annonce de ce concert ni de compte-rendu ne viennent l'attester de manière formelle, ni dans la presse de l'époque, ni même dans les archives de programmes. Néanmoins, il reste véridique que René Le Roy programme fréquemment la *Sonate pour flûte alto et harpe* à ses concerts et la fait entendre avec divers partenaires¹⁹⁵.

DATE	LIEU	CONTEXTE	HARPISTE	ALTISTE
27/10/1918	Paris, salle des Concerts du Conservatoire	Huitième grande matinée	Goudekot	Jarecki
30/03/1919	Paris, Schola Cantorum	Concert de musique moderne	Dalliès	Blottière
18/05/1919	Paris, Schola Cantorum	Causerie par Édouard Fannièr	Dalliès	Blottière
22/11/1921	Paris, Salle Érard	Concert donné par Marcel Grandjany	Grandjany	Siohan
22/04/1922	Paris, Le Vieux Colombier	Concert de la Revue musicale	Laskine	Siohan
15/12/1922	Paris, Salle Érard	Concert donné par Marcel Grandjany	Grandjany	Siohan

Tableau 6 : les concerts de René Le Roy dans lesquels a été programmée la Sonate pour flûte alto et harpe de Debussy au cours de la période d'avant Quintette (1918-1922)

Ainsi, le premier concert mentionnant cette œuvre au programme date du 27 octobre 1918¹⁹⁶ ; René Le Roy est alors accompagné de la harpiste chromatique Stella Goudekot et de

¹⁸⁹ « Concerts-Golschmann », *Le Menestrel*, 6 février 1920, p. 61.

¹⁹⁰ G. L. Garnier, « Concerts de la Revue musicale (22 avril) », *Le Menestrel*, 28 avril 1922, p. 194.

¹⁹¹ Louis Laloy, *Debussy*, Paris, Aux armes de France, 1944, p. 107.

¹⁹² Paul Landormy, *La musique française, de Franck à Debussy*, tome 2, Paris, Gallimard, p. 233. Plus récemment, l'avis de François-René Tranchefort sur cette 2^e sonate abonde dans ce sens : « beaucoup tiennent cette partition pour le chef-d'œuvre suprême du compositeur, dans tous les cas pour la plus belle des trois Sonates » (François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la musique de chambre*, collection « les indispensables de la musique », Paris, Fayard, 1989, p. 264).

¹⁹³ Charles Koechlin, « Debussy », *Les Musiciens célèbres*, éditions Laurens, 1927, p. 44.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Tableau des concerts incluant la *Sonate* de Debussy réalisé par nos soins à partir du dépouillement des programmes de concerts de René Le Roy conservés dans les Archives Le Roy à la Bibliothèque La Grange-Fleuret (BLGF).

¹⁹⁶ 27 octobre 1919, Paris, Salle des Concerts du Conservatoire : huitième grande matinée. Fonds Le Roy, BLGF.

l'altiste Sigismund Jarecki, créateur de l'œuvre. En 1918 et 1919, la *Sonate* se fait encore majoritairement entendre sur harpe chromatique, fidèle à sa version originale. Le 30 mars puis le 18 mai 1919¹⁹⁷, René Le Roy est en compagnie, cette fois-ci, de Jeanne Dalliès, créatrice de l'œuvre sur harpe chromatique et Cécile Blottière à l'alto. À partir des années 1920, c'est désormais la version pour harpe à pédales qui fait autorité. Il faut attendre le 22 novembre 1921 pour voir l'œuvre à nouveau programmée, cette fois lors d'un premier concert donné par Marcel Grandjany, harpiste à pédales, tandis que Robert Siohan tient l'alto. Le choix de l'année 1921 n'est pas anodin, puisqu'il coïncide avec la composition d'une seconde œuvre pour flûte alto et harpe, la *Suite brève en six mouvements* de Ladislav de Rohozinski (1886-1938), qui sera publiée chez Sénart deux ans plus tard. Dès lors, les futurs concerts de René Le Roy pour cette formation en trio comportent presque systématiquement ces deux pièces au programme. C'est une véritable promotion de la nouvelle pièce de Rohozinski qui s'amorce, dès le mois d'avril 1922, avec pas moins de onze concerts¹⁹⁸ la comportant, entre 1922 et 1926, dans les plus grandes salles de concert parisiennes¹⁹⁹. Si la partie d'alto est majoritairement tenue par Robert Siohan, la partie de harpe, quant à elle, est tenue par un grand nombre de harpistes : Lili Laskine majoritairement, mais aussi Marcel Grandjany, Mme Patersons-Strobants, Nicole Delorme ou Bertile Auffray-Robert (Prix Renié). À partir de 1922, la *Sonate* intègre le répertoire du Quintette Instrumental de Paris nouvellement formé, et l'interprétation se fixe autour de ses membres originels, René le Roy, Marcel Grandjany et Pierre Grout.

René Le Roy et Pierre Jamet n'ont pas véritablement eu l'occasion de se rencontrer autour d'un projet musical notable avant le début des années 1920²⁰⁰. Mais les débuts professionnels de Pierre Jamet, quoique très différents du flûtiste, sont également marqués du sceau de Debussy. C'est cette passion nourrie pour ce compositeur, tout juste décédé, qui les réunira bientôt²⁰¹.

¹⁹⁷ 30 mars 1919, Paris, Schola cantorum : concert de musique moderne. Archives René Le Roy, BLGF.

¹⁹⁸ D'après la recension des concerts faite par le petit-fils du compositeur, Olivier de Rohozinski, sur le site internet : <https://www.rohozinski.com/chronologie/>. Consulté pour la dernière fois le 12 mars 2016.

¹⁹⁹ Retenons les lieux de concert suivants : Salle Érard, Salle Saint-Georges, Théâtre du Colisée, Salle Gaveau, Salle de Théâtre de l'Hôtel Majestic, Salle Touche et Salle de la Société des Concerts.

²⁰⁰ Relevons néanmoins un concert partagé le 13 avril 1916, salle du cercle de la librairie, 117 bd St Germain à Paris, au bénéfice des artistes polonais victimes de la guerre. René le Roy et Pierre Jamet y interprètent le « Trio des jeunes israélites », extrait de *L'enfance du Christ* de Berlioz, aux côtés de Roger Desormière. Fonds Jamet, boîte n° 1, BLGF.

²⁰¹ Troisième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

Entre 1912 et 1922, il y a eu un événement : Debussy. Parce que c'est pendant que je cherchais, je me cherchais moi-même dans ce que je pensais vouloir faire, que Debussy, par une chose extraordinaire, s'est manifesté.

La rencontre entre Debussy et Jamet trouve son origine en 1915, lorsque la marraine de Pierre Jamet, habitant Châteauroux, lui présente Rose Féart qui donnait alors des cours dans la région. De cette rencontre naît une série de récitals au Théâtre municipal de Châteauroux durant la saison 1915-1916²⁰², auxquels prennent part également le chef d'orchestre Fernand Lamy et la pianiste Jeanne Duchesne²⁰³. Si Rose Féart promet alors à Pierre Jamet : « fils, je vous présente à Debussy [...] quand vous serez prêts²⁰⁴ », c'est par l'intermédiaire de Jean Aubry, alors journaliste au *Figaro* et ami de Debussy, que la rencontre put se dérouler. Le harpiste relate²⁰⁵ :

C'est en 1917, pendant la Première Guerre mondiale qu'Albert Manouvrier, Sigismond Jarecki et moi-même, décidèrent de travailler la *Sonate pour flûte, alto et harpe* composée par Claude Debussy l'année précédente. Après plusieurs mois de travail, je me suis trouvé en rapport d'amitié avec l'éminent critique Jean Aubry, auteur d'ouvrages en particulier sur la musique contemporaine et ami de Claude Debussy. Il nous proposa de jouer la sonate devant Claude Debussy qui désirait beaucoup l'entendre avec harpe Érard, car il avait eu seulement une première audition de cette œuvre chez l'éditeur Jacques Durand, avec le même flûtiste Manouvrier, à l'alto Darius Milhaud et à la harpe chromatique Suzanne Dalliès. Nous avons donc pris, par l'entremise de Jean Aubry, rendez-vous chez le Maître, 80 avenue du Bois de Boulogne, avec l'émotion que vous pouvez penser.

C'est de cette période que naît le goût de Pierre Jamet pour la musique de Claude de France, et il devient, selon ses propres mots, « un debussyste enragé²⁰⁶ ». Il concède que le choix d'avoir épousé une carrière de musicien tient pour « une grande part de cette admiration, de cette adoration de Debussy²⁰⁷ ». Suite au concert de la *Sonate* donné chez Laurent en mars 1917, Debussy confesse à Jean Aubry²⁰⁸ : « le concert dont vous parlez a, en effet, très bien marché et votre ami harpiste a beaucoup de talent, il comprend même ce qu'il joue ! ». Tout

²⁰² Soirée de Bienfaisance au profit des prisonniers de guerre et de l'œuvre du tricot du soldat. Fonds Pierre Jamet, boîte n° 1, BLGF.

²⁰³ *Le Figaro*, 24 janvier 1916, p. 4.

²⁰⁴ Troisième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

²⁰⁵ Isabelle Frouvelle et Myriam Serfass, *Hommage à Pierre Jamet*, « Sa rencontre avec Debussy », bulletin spécial de l'AIHAH, 1991, p. 8.

²⁰⁶ Troisième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ Lettre de Claude Debussy à Jean Aubry du mardi 20 mars 1917 (Denis Herlin, François Lesure (éd.), *Claude Debussy, correspondance (1872-1918)*, NRF, Gallimard, 2005, p. 2088.

comme René Le Roy, Pierre Jamet, créateur de la *Sonate* dans sa version pour harpe à pédales, avait également eu l'occasion d'interpréter régulièrement la *Sonate pour flûte alto et harpe*²⁰⁹.

DATE	LIEU	ARGUMENT	FLUTISTE	ALTISTE
9 mars 1917	Paris, chez Laurent	aide affectueuse aux musiciens	Manouvrier	Jarecki
17 mars 1917	<i>Idem</i>	<i>idem</i>	Manouvrier	Jarecki
24 mars 1917	Paris, avenue Hoche	œuvre du vêtement du blessé	Manouvrier	Jarecki
30 mai 1917	Paris, salle Malakoff	appui aux artistes	Manouvrier	Jarecki
09 mai 1919	Paris, Conservatoire Renée Maubel	l'art de France	Manouvrier	Jarecki
17 août 1921	Casino d'Évian les Bains	soirée de Gala	Boulze	Husson
26 mars 1922	Salle Érard	2 ^e séance	Le Roy	Schoenenberger
15 mai 1922	Salle Érard	récital Pierre Jamet	Manouvrier	Merckel
27 janv 1923	Salle Érard		Manouvrier	Siohan

Tableau 7 : concerts de Pierre Jamet dans lesquels a été programmée la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy durant la période précédant son intégration au quintette (1918-1925)

Durant la période d'activité précédant son intégration au sein du Quintette (1917-1925), nous avons pu recenser neuf concerts de Pierre Jamet interprétant la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy. Cela est relativement peu, mais Pierre Jamet, alors aux débuts de sa carrière de musicien, n'accorde que peu de concerts en tant que soliste ou chambriste, au profit d'une activité de musicien d'orchestre, plus régulière et soutenue. Il intègre en effet, dès sa création en 1913, l'orchestre du Théâtre des Champs-Élysées sous la direction d'Inghelbrecht, puis devient harpiste soliste des Concerts Lamoureux de 1920 à 1924. Si Manouvrier et Jarecki demeurent les partenaires originels de la *Sonate* qu'ils programment à cinq reprises l'année de sa création, Jamet s'entoure par la suite d'autres interprètes : ses partenaires de la Société des Concerts Lamoureux – qu'il avait rejointe en tant que harpiste soliste dès 1920 – lors d'un Gala au Casino d'Évian les Bains, le flûtiste Jean Boulze et l'altiste Marcel Husson ; des partenaires le temps d'un concert, comme l'altiste Ida Schoenenberger, membre du Quatuor Talluel avec lequel il partage l'affiche le 26 mars 1922 ; ou encore Alice Merckel, altiste du Quatuor Merckel, qui est invitée par Pierre Jamet à participer à son premier récital Salle Érard le 15 mai 1922 ; enfin Robert Siohan qui, en 1923, était altiste à la Société des Concerts du Conservatoire²¹⁰. Invité dans une émission radiophonique consacrée à la 2^e *Sonate* de Debussy,

²¹⁰ Tableau des concerts incluant la *Sonate* de Debussy réalisé par nos soins à partir du dépouillement des programmes de concerts de Pierre Jamet conservés dans les Archives Jamet à la médiathèque La Grange Fleuret (LGF) ainsi que celles détenues par l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH). Nous tenons à remercier Anne Ricquebourg de nous avoir donné accès à ces archives.

le compositeur Michael Levinas évoque « l'étrangeté précieuse des timbres ». Cent ans après sa création, l'œuvre se distingue toujours par son originalité sonore et timbrique totalement inouïe à son époque. C'est l'alliance de ces trois instruments et ses nouvelles possibilités expressives et sonores qui convainc René Le Roy de la fondation d'un ensemble instrumental, gageant qu'un ajout de deux instruments supplémentaires pourra donner aux compositeurs de son époque l'envie d'écrire à leur intention. Comme le résume Pierre Jamet : « Claude Debussy a bien été le précurseur de cette nouvelle formation ; [...] il a créé, par sa *Sonate* même, une nouvelle forme de musique de chambre²¹¹.

2. L'émergence d'un nouveau groupement musical

Lorsque le Quintette Instrumental de Paris se forme en 1922, les musiciens qui le composent sont âgés de 23 à 31 ans, tous nés dans les ultimes années du XIX^e siècle. Pour la majorité d'entre eux, le groupement constitue une première grande expérience professionnelle. Pour d'autres, en particulier pour le harpiste Marcel Grandjany, c'est une aventure supplémentaire dans une carrière déjà parfaitement établie. Cela peut très certainement expliquer son retrait du groupement, trois ans après ses débuts, déjà fortement accaparé par d'autres engagements musicaux. Appartenant à cette génération d'artistes qui accèdent à la majorité dans les années de guerre ou d'immédiat après-guerre, les six musiciens originels vont tous devoir composer avec la déclaration du conflit et la mobilisation humaine conséquente, dès juin 1914.

2.1. Les années de formation à l'heure de la Grande Guerre

Chaque membre du Quintette appréhende la guerre différemment, car aucun ne bénéficie des mêmes conditions, selon l'âge et la position militaire qui lui est imposée. Quand certains sortent tout juste lauréats du Conservatoire et songent à lancer leur carrière professionnelle, voire jouissent déjà d'une toute nouvelle notoriété, d'autres sont encore en pleine période de formation et d'apprentissage de leur instrument.

²¹¹ Jacques Vaudoux (ORTF), entrevue avec Pierre Jamet, in « 75ème anniversaire de Pierre Jamet », *Bulletin spécial de l'AIHAH*, 1975, p. 27.

2.1.1. Positions militaires des interprètes

Le plus jeune des interprètes du Quintette, le violoncelliste Roger Boulmé, né en 1899, était entré précocement au Conservatoire de Paris dans la classe de solfège tout d'abord, où il obtient une 3^e médaille en 1911 et une 1^{ère} médaille l'année d'après¹. Comme il n'avait pas atteint l'âge légal de la mobilisation quand éclate le conflit, Boulmé a pu poursuivre, durant les années 1914-1918, sa formation musicale au Conservatoire de Paris, indubitablement altéré par le contexte historique. Charlotte Segond-Genovesi met en lumière ce qu'était l'activité du Conservatoire durant ces années² :

Ce sont probablement les institutions d'enseignement musical qui s'organisent le plus rapidement. Contrairement aux salles de concerts, le gouvernement ne s'oppose pas à leur réouverture. Par ailleurs, former les artistes qui porteront les valeurs de la Nation est généralement perçu comme un devoir moral et patriotique, permettant d'affirmer la force du pays, et de préparer la prédominance musicale de la France de l'après-guerre – la formation des musiciens ne pouvant s'envisager que sur un temps long. Néanmoins, nombreux sont les professeurs et élèves mobilisés, ce qui rend nécessaire différents aménagements. Le Conservatoire de Paris, la Schola Cantorum ou encore l'École de chant choral (de Jean d'Estournelles de Constant) rouvrent ainsi entre octobre et novembre 1914, mais avec des effectifs d'abord très réduits. Par-delà ces trois exemples, c'est l'ensemble de l'enseignement musical et de son économie qui est plus généralement affecté par le temps de guerre, tels les instituts et cours privés – qui préparent à l'entrée au Conservatoire ou permettent de bénéficier d'une éducation musicale à part entière.

Roger Boulmé, du fait de son jeune âge – qui lui a évité une mobilisation – a pu poursuivre ses études de violoncelle au Conservatoire durant les années de guerre et obtient successivement un 1^{er} accessit en 1919, un 2nd prix en 1920, puis un 1^{er} prix en 1921, la même année qu'Étienne Pasquier. De même, le flûtiste René Le Roy, qui était élève d'Adolphe Hennebains, Léopold Lafleurance et Philippe Gaubert au Conservatoire de Paris, obtient en 1917 un 1^{er} accessit³. Il doit alors interrompre ses études le jour de ses 20 ans, le 4 mars 1918, contraint de devoir rejoindre les troupes d'une guerre qui n'en finit pas. Comme beaucoup d'étudiants du Conservatoire⁴, il bénéficie d'une dérogation pour achever ses études – il

¹ Anne Bongrain, *Le Conservatoire de musique et de déclamation de Paris, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012, p. 426.

² Charlotte Segond-Genovesi, « Les institutions musicales à Paris pendant la Grande Guerre. Panorama général et état de la recherche », Actes du colloque *Les institutions musicales à Paris et à Manchester pendant la Première Guerre mondiale* (5-6 mars 2018), Conservatoire de Paris (CNSMDP), Opéra-Comique, Royal Northern College of Music (RNCM), Les Éditions du Conservatoire, 2021, <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/les-institutions-musicales-paris-pendant-la-grande-guerre-panorama-general-et-etat-de-la-recherche>. Consulté le 19/09/2022.

³ Anne Bongrain, *op. cit.*, p. 432.

⁴ Clément Carpentier, « La *Gazette des classes du Conservatoire* : Être et demeurer élève du Conservatoire en temps de guerre », Actes du colloque *Les institutions musicales à Paris et à Manchester pendant la Première Guerre mondiale* (5-6 mars 2018), Conservatoire de Paris (CNSMDP), Opéra-Comique, Royal Northern College of Music (RNCM), Les Éditions du Conservatoire, 2021, <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/la-gazette-des-classes-du-conservatoire-etre-et-demeurer-eleve-du-conservatoire-en-temps-de-guerre>. Consulté le 20/09/2022.

obtiendra un 1^{er} prix en juin 1918⁵ – conformément à l’article 21 de la loi du 21 mars 1905 sur le recrutement militaire et l’arrêté ministériel du 7 décembre 1916. Il obtient un ajournement pour faiblesse⁶, qui lui permet ainsi de ne pas prendre part aux combats. De constitution fragile, il est réformé temporairement en 1921 pour « état d’amaigrissement, asthénie générale notable », puis réformé définitivement l’année suivante pour « état asthénique, respiration granuleuse, souffle systolique ». De la même manière, quoique plus âgé, le harpiste Pierre Jamet, 21 ans en 1914, est ajourné au début de la guerre pour « faiblesse », puis « maintenu exempté par le Conseil de révision en 1916 (loi du 13 avril 1916) et enfin « exempté avec la classe 1915 pour tuberculose pulmonaire⁷ ».

Marcel Grandjany, le doyen de l’ensemble – il naît en 1891 – n’avait que peu de différence d’âge avec Pierre Jamet mais son vécu de la guerre était tout autre. Musicien précoce, il a déjà achevé l’intégralité de sa formation quand le conflit éclate. Il débute la musique avec sa cousine Juliette Grandjany, premier prix d’harmonie et d’accompagnement au Conservatoire de Paris. L’apprentissage de la harpe, en premier lieu avec Henriette Renié, se poursuit au Conservatoire de Paris, dans la classe d’Alphonse Hasselmans. Il obtient à 11 ans un premier prix de solfège, dans la classe de Noël Gallon, et deux ans après, un premier prix de harpe, en 1904. Se considérant trop jeune et insuffisamment préparé à la vie professionnelle, il poursuit son apprentissage auprès d’Henriette Renié qui le prend en cours privés jusqu’à sa majorité. Son intérêt pour la composition et l’orchestration le pousse à retourner au Conservatoire afin de suivre les classes d’harmonie et de contrepoint pour lesquelles il obtient, en 1909, deux prix supplémentaires. Il mènera toute sa vie cette double carrière de harpiste et de compositeur. Aucune trace de Marcel Grandjany n’apparaît dans les registres matricules des recrutements, et pour cause : durant la guerre, Grandjany bénéficie d’un statut particulier, comme le précise Jeffrey Lee Parsons, auteur d’une thèse sur le harpiste⁸ :

⁵ Pour son interprétation du *Concerto en ré Majeur* de Mozart, sur une cadence de Taffanel, il obtient un premier prix premier nommé à l’unanimité. Voir Laurence Équilbey, *René le Roy, une époque, un interprète*, Maîtrise d’éducation musicale préparée sous la direction d’Édith Weber, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1984, p. 30.

⁶ Registres matricules du recrutement, Le Roy René Albert Édouard, matricule 1622, Archives nationales, [D4R1 2083. <https://archives.paris.fr/s/17/etats-signaletiques-et-des-services-militaires/>. Consulté le 19/09/2022.

⁷ Registres matricules du recrutement, Jamet Pierre Henri Jean, matricule 2956, Archives nationales, [D4R1 1770. <https://archives.paris.fr/s/17/etats-signaletiques-et-des-services-militaires/>. Consulté le 19/09/2022.

⁸ « The onset of World War I caused a drastic break in Grandjany's career as a harpist. He was drafted, but on account of his history of pleurisy he was declined active duty. Instead, he was given a post at the Gare du Nord in Paris, where he stamped papers for soldiers returning on furlough, while many might see this as a stroke of good fortune, Grandjany considered it a disgrace that his friends were fighting on the battlefields and he was not. As a sacrifice of his own, Grandjany stopped playing harp for the duration of the war. He was not completely inactive musically, however, serving as a part-time organist and choir director at the Sacré-Coeur Basilica » (Jeffrey Lee Parsons, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, dissertation in fine arts, Texas Tech University, août 2004, p. 4-5). Traduit par nos soins.

Le début de la Première Guerre mondiale a provoqué une rupture drastique dans la carrière de harpiste de Grandjany. Il a été enrôlé, mais en raison de ses antécédents de pleurésie, il a été refusé en tant que soldat. Au lieu de cela, on lui a donné un poste à la Gare du Nord à Paris, où il tamponnait des papiers pour les soldats revenant de congé. Alors que beaucoup pourraient voir cela comme un coup de bonne fortune, Grandjany considérait comme honteux que ses amis se battent sur le champ de bataille et que lui ne l'était pas. En guise de sacrifice, Grandjany a cessé de jouer de la harpe pour toute la durée de la guerre. Il n'était pas complètement inactif musicalement, cependant, servant comme organiste à temps partiel et chef de chœur à la Basilique du Sacré-Cœur.

Son activité d'organiste peut paraître bien surprenante. Bien que ne l'ayant pas connu, puisque mort quelques mois après sa naissance, Marcel Grandjany était le neveu de Lucien Grandjany (1862-1891), compositeur, chef de chant à l'Opéra-Comique et organiste de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris. On retrouve trace, par la suite, de son activité d'organiste : il prend part au jury du concours d'orgue du Conservatoire de Fontainebleau en 1922, pour lequel il est toujours présenté en tant qu'« organiste du Sacré-Cœur⁹ ».

Sur les six interprètes originels du Quintette, seuls deux, le violoniste René Bas et l'altiste Pierre Grout, prennent part au combat durant la Première Guerre mondiale. De René Bas, né en 1895, il ne subsiste que de rares informations. Dans une notice biographique d'un programme de concert datant de 1935, on peut lire¹⁰ :

René Bas, violoniste, naît dans une famille de musiciens. Son père était hautboïste solo de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris. Aussi fut-il naturel que le fils débutât la musique à un âge précoce, lauréat d'un premier prix du Conservatoire en 1920. Puis il continua à se perfectionner dans la classe de musique de chambre de Lucien Capet, l'un des plus grands maîtres faisant autorité dans cette forme d'art musical.

René Bas se présente au concours de sortie de la classe de violon en 1914, où il obtient un second prix. Alors qu'il atteint l'âge de 20 ans le 4 novembre 1914 et par là-même, l'âge requis pour être envoyé au front, il est ajourné durant un an pour « faiblesse », puis maintenu en sursis d'appel l'année suivante. Il intègre dans un premier temps le corps des aviateurs au 2^e régiment d'aviation (1^{er} groupe d'aérostation). À la fin de la guerre, le corps militaire lui accorde le certificat de bonne conduite et il est nommé caporal le 1^{er} septembre 1919. La Nation lui attribue également la Médaille de la Victoire et la Médaille commémorative française de la

⁹ « Au Conservatoire franco-américain », *Comoedia*, 24 août 1922, p. 3.

¹⁰ « René Bas, who plays the violin, was born into a family of musicians. His father was first oboe soloist in the Societe des Concerts of Paris Conservatoire. So it was natural that the son should begin his musical studies at an ealry age, winning first prize at the Conservatoire in 1920. He then continued to perfect himself along the [line] of chamber music with the late Lucien Capet, one of the great authorities on this form of musical art. [...] He was frequently appeared with the Lamoureux orchestra in Paris, under the direction of Albert Wolff, and also at the Theatre National de l'Opéra Comique » (Notice biographique du programme de concert du 5 février 1935 à Sioux City, États-Unis. Archives Jamet, AIHAH). Traduit par nos soins.

Grande Guerre¹¹. René Bas, libéré de ses obligations militaires, regagne les bancs du Conservatoire et obtient un premier prix d'excellence de violon en 1920. Enfin, l'altiste Pierre Grout, né le 26 juin 1892, ne bénéficie pas des mêmes conditions que ses camarades ; élève du Conservatoire, d'abord dans la classe de solfège où il obtient une 3^e médaille en 1908, il intègre par la suite la classe de Théophile Laforge. Il se présente à trois reprises au concours de sortie, lauréat d'un 2^e accessit en 1912, d'un 1^{er} accessit en 1913 et enfin d'un 2nd prix en juin 1914¹². Il n'a pas eu la possibilité de concourir à nouveau pour un premier prix l'année suivante, la guerre ayant mis fin prématurément à ses études supérieures. Il est envoyé en première ligne du front dès le début du conflit et rejoint le 11 août 1914 le 17^e régiment d'Infanterie, en qualité de soldat de 2nde classe. Comme un tiers¹³ des élèves du Conservatoire partis combattre, il occupe le poste de brancardier-musicien. Outre la dangerosité de l'affectation, rejoindre un régiment d'infanterie ou d'artillerie ne laisse que peu de temps de répit, contrairement aux postes administratifs ou de santé, et entraîne donc « l'impossibilité de jouer de son instrument ou de composer¹⁴ ». Clément Carpentier relate les paroles d'un élève combattant, parmi de nombreux autres témoignages similaires¹⁵ : « La musique dans l'artillerie, il ne faut pas y compter, c'est vous dire que voici deux ans et un mois que je n'ai pas touché mon (biniou) ».

2.1.2. Débuter sa carrière durant les années de guerre

Débuter une carrière de musicien professionnel en plein contexte de guerre est tout aussi singulier que paradoxal. D'une part, l'entrée en guerre « tout d'un coup réduit au chômage, c'est-à-dire à la gêne et à la misère, pour ne pas dire plus, quelque 30.000 ou 40.000 individus vivant du théâtre, du concert, du music-hall, du cinéma¹⁶ ». D'autre part, la réouverture progressive des salles de spectacle parisiennes, rendue possible et fortement cadrée par l'ordonnance du 23 novembre 1914, voit paradoxalement se développer de façon considérable les concerts et représentations théâtrales. Echapper aux bombes pour se rendre au concert devient un acte patriotique. Comme le rappelle fort à propos Charlotte Segond-Genovesi, « relancer puis entretenir la vie musicale parisienne vise aussi à exalter la grandeur de la Nation, à célébrer son unité face à l'ennemi, et à susciter les élans patriotiques¹⁷ ». Le contexte socio-historique dans lequel évoluent nos six musiciens ne représente donc pas un frein au

¹¹ Registres matricules du recrutement, Bas René Jean Émile, matricule 19, Archives nationales, [D4R1 1823. <https://archives.paris.fr/s/17/etats-signaletiques-et-des-services-militaires/>. Consulté le 19/09/2022.

¹² Anne Bongrain, *op. cit.*, p. 424.

¹³ Clément Carpentier, *ibidem*.

¹⁴ Clément Carpentier, *ibidem*.

¹⁵ Auguste Neef, « Lettre au Comité franco-américain », *Gazette des classes du Conservatoire*, n° 4, 27 nov. 1916.

¹⁶ Arthur Pougin, « Le théâtre et la musique pendant la grande guerre », *Le Ménestrel*, 2 juillet 1920, p. 269.

¹⁷ Charlotte Segond-Genovesi, *ibidem*.

déploiement de leur carrière professionnelle. Bien qu'elle survienne l'été, la déclaration de guerre met un terme à la quasi-totalité des représentations musicales à venir, tout au moins durant le reste de l'année 1914¹⁸ :

La musique apparaît comme « étouffée », au propre comme au figuré, par la déclaration de guerre et ses conséquences immédiates : dans un tel climat, tout bruit, tout son, devient potentiellement subversif (car porteur d'informations) et se doit donc d'être interdit. [...] Nombreux sont les artistes de métier qui, face à la gravité des événements, renoncent d'eux-mêmes à poursuivre leurs activités professionnelles. [...] Par-delà les impuissances personnelles à exercer leur métier en raison des circonstances, les musiciens se trouvent également condamnés au silence par égard pour leurs contemporains. Ainsi, l'arrêt soudain des activités de divertissement sur le front domestique est-il fortement motivé par le sentiment de malséance que de telles occupations inspirent alors, au regard du recueillement et de l'austérité attendus en temps de guerre.

Le cas de Pierre Jamet est en cela intéressant. Invité par le journaliste Georges Auffray à revenir sur ces premières années en tant que jeune musicien professionnel, il mentionne avoir opéré de lui-même un repli de dix années, courant sur les cinq années de guerre, à la suite de l'obtention de son prix de Conservatoire. Pourrait-on y voir les conséquences directes de la guerre ? Pierre Jamet ne reviendra pas, lors de ces entretiens, sur ces années de conflit et son vécu personnel. Mais il est évident que le jeune harpiste ne peut être insensible au contexte qui l'entoure. Il fournit néanmoins une autre explication, nous permettant d'aborder un autre point sous forme de parenthèse¹⁹ :

Ce qui m'est arrivé, et bien, [...] cela a été magnifique et douloureux. Je me suis enfermé, j'ai refait ma technique pendant dix ans. Car c'est au bout de dix ans que [...] ma mère [...] m'a dit « maintenant, tu peux jouer partout », parce que c'était loin d'être au point. J'ai travaillé moi-même, j'ai cherché, mais vraiment comme un malheureux qui cherche dans l'ombre qu'est-ce qui ne va pas ; et quand ma mère, qui ne faisait jamais de compliments, m'a dit au bout de dix ans « tu peux jouer partout », j'avais donc gagné.

Par ce témoignage, Pierre Jamet souligne également la difficulté que peut rencontrer le jeune musicien, parfois mineur, à sa sortie du Conservatoire, désormais livré à lui-même. Cette sortie peut être vécue par l'interprète, comme un événement stimulant ou au contraire effrayant, voire décourageant. Lily Laskine obtient son prix en 1906, à seulement 13 ans. Profondément marquée, pour ne pas dire traumatisée par Alphonse Hasselmans, « ce géant taquin qui [...] terrorisait par sa voix et sa froideur²⁰ », avec lequel elle ne suit que cinq années d'études ; elle

¹⁸ Charlotte Segond-Genovesi, *Musique et musiciens à Paris pendant la Grande Guerre*, Paris, Vrin, collection « MusicologieS », 2022, p. 24 et p. 30.

¹⁹ Troisième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

²⁰ *Ibidem*.

rompt tout contact avec lui, sur les conseils de sa mère²¹ : « tu as ton premier prix, tu sais jouer de la harpe aussi bien que Hasselmans, maintenant débrouille-toi seule ! ». Désormais jetée dans une carrière professionnelle, elle ne recevra plus aucune leçon de harpe de qui que ce soit et effectuera seule ses choix de partenaires, de programmes et d'engagements.

Durant les dix années d'introspection (1912-1922) qui suivirent l'obtention de son premier prix de Conservatoire, Pierre Jamet n'intervient que rarement sur le devant de la scène. Ses représentations publiques se font rares. Ses premières opportunités se tournent en premier lieu « vers les cabarets, les music-halls, tels que le Bataclan, le Théâtre du Mogador, les Folies Bergères », comme le rappelle Myriam Soula²². Ces établissements sont particulièrement appréciés dans les années de guerre et après. La reprise de la vie musicale parisienne dès la fin de l'année 1914 permet aux revues de s'étendre et s'implanter durablement dans la capitale. Si les revues gagnent en popularité dans les années de guerre, c'est en raison de trois facteurs mis en avant par Charlotte Segond-Genovesi²³ :

Organisation simplifiée (peu de répétitions, programmes composés à partir du matériel déjà disponible), répertoire idéalement calibré pour le temps de guerre (pièces courtes et place importante accordée aux hymnes patriotiques, notamment à la *Marseillaise*) et succès assuré (répertoire et registre grand public).

N'étant pas engagé dans l'effort de guerre, Pierre Jamet se fait entendre également à plusieurs reprises lors de concerts de charité et œuvres de bienfaisance²⁴, montrant ainsi le formidable élan de solidarité qui s'instaure dès le début de la guerre au sein du « front domestique ». Le 4 juillet 1915, aux côtés de la cantatrice Rose Féart, il participe à une soirée de Bienfaisance au Théâtre de Châteauroux « au profit des prisonniers de guerre et de l'œuvre du tricot du soldat » ; le 6 avril 1916 pour « l'œuvre du Soldat dans la Tranchée » ; le 13 avril 1916, à la salle du cercle de la librairie, « au bénéfice des artistes polonais victimes de la guerre ». Bien évidemment, les trois interprétations de la Sonate réalisées par Pierre Jamet s'inscrivent dans le cadre de soirées de bienfaisance : le 9 et le 17 mars 1917 pour « l'aide affectueuse aux musiciens », le 24 mars pour « l'œuvre du vêtement du blessé ». La Sonate est redonnée, toujours avec les interprètes originels, le 30 mai 1917, salle Malakoff, au profit de

²¹ Marielle Nordmann, *Lily Laskine*, Association des amis de Lily Laskine, Paris, Editions Cahiers du temps, 2002, p. 12.

²² Myriam Soula, *Pierre Jamet (1893-1991), harpiste et pédagogue*, Maîtrise sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1993, p. 36-37.

²³ Charlotte Segond-Genovesi, *Musique et musiciens à Paris pendant la Grande Guerre*, op. cit., p. 267.

²⁴ Les programmes des concerts évoqués *supra* ou documents s'y référant sont conservés dans la boîte n°1 « concerts hors quintette » du Fonds Jamet conservé à la BLGF.

« l'appui aux artistes », tandis que Manouvrier et Jamet se font entendre dans le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart lors d'un concert au profit d'un « groupe de soldats du front originaires des Pays envahis ». Ces événements caritatifs qui se multiplient de manière exponentielle, jouissent d'une grande popularité tout autant auprès des spectateurs restés loin du front que des musiciens eux-mêmes, mais également à l'échelle de l'État. Pour le spectateur, ces soirées sont gage de divertissement, tout en constituant un soutien financier non négligeable à l'effort de guerre. Pour les musiciens, la participation à ces soirées fait office de « faire valoir de leur engagement patriotique²⁵ ». Bien souvent également, le cachet d'artiste est d'un moindre montant qu'avant-guerre, offrant aux jeunes musiciens l'opportunité plus fréquente de se faire entendre. Pour les organisateurs de spectacle, le caractère bienfaiteur du concert permet sa validation plus facile et rapide auprès du gouvernement en charge du respect des réglementations liées aux programmations de spectacles. Et pour l'État enfin, ces concerts caritatifs augurent une rentrée d'argent confortable, par le biais de la taxe sur les spectacles nouvellement instaurée, qui alimente directement les caisses de l'œuvre fraternelle aux artistes (OFA).

Le concert du 6 avril 1916, précédemment évoqué, auquel prend part Pierre Jamet se déroule au Théâtre du Conservatoire Renée Maubel, qui deviendra par la suite le Théâtre Montmartre-Galabru. Dans la note de programme de ce concert, Pierre Jamet y est crédité professeur, aux côtés de son frère Charles, violoncelliste et « professeur adjoint ». Installé du côté de Montmartre – quartier dans lequel vivait la famille Jamet – l'établissement voit le jour en 1913, à l'initiative de Renée Maubel, pseudonyme d'Adèle Gonyn de Lurieux. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne construit par Auguste Perret et accueillant élèves musiciens et comédiens. Il devient vite un lieu de spectacle incontournable et vient rivaliser avec le bouillonnement culturel du quartier Montparnasse. La première représentation des *Mamelles de Tiresias* de Guillaume Apollinaire y est notamment donnée, le 24 juin 1917. Peu de témoignages subsistent sur l'activité d'enseignement de Pierre au sein du Conservatoire Renée Maubel, qui restera l'affaire de deux années (1916 et 1917). La formation que reçoivent les élèves musiciens du Conservatoire est principalement orientée vers la pratique d'orchestre²⁶ :

Les classes d'instruments sont dirigées par des professeurs éminents, tous 1ers prix du Conservatoire National. Aux musiciens désirant faire leur carrière dans l'Orchestre, on ne saurait trop souligner l'avantage unique que leur procure le Conservatoire Renée Maubel de pouvoir apprendre et exécuter

²⁵ Charlotte Segond-Genovesi, *op. cit.*, p. 117.

²⁶ Programme de concert du 6 avril 1916, en matinée, au Théâtre du Conservatoire Renée Maubel, boîte n°1 « concerts hors quintette », Fonds Jamet, BLGF.

en représentations publiques tout le répertoire d'opéra, opéra-comique et opérette. Très fréquemment le Conservatoire Renée Maubel, qui dispose d'un vaste théâtre, donne des représentations privées des chefs-d'œuvre du répertoire lyrique et dramatique intégralement exécutés par les seuls élèves de chant ou de diction. Les élèves des classes de chorégraphie dansent les ballets et les élèves des classes instrumentales sont appelées à jouer dans l'orchestre. Cet enseignement pratique donne des résultats sûrs et rapides et facilite les engagements, MM. les directeurs de théâtre et la presse étant invités à chaque représentation.

Une pédagogie axée sur l'apprentissage d'un répertoire pour orchestre est tout autant une singularité de ce Conservatoire qu'une réelle demande du milieu professionnel, dans une période particulièrement propice au déploiement des Sociétés de concerts et autres orchestres professionnels. Le musicien, *a fortiori* dans cette période de guerre ou d'immédiat après-guerre, recherche la stabilité d'une institution afin d'y faire ses premières armes ; il n'est donc pas étonnant que les membres du Quintette concourent à des postes stratégiques, dans des sociétés de concert, des orchestres ou des formations chambristes. « Se faire un nom » ne peut aboutir que par un savant dosage entre des concerts réguliers dans des institutions et des récitals ou invitations plus ponctuelles.

2.2. L'institutionnalisation de la carrière du musicien

À l'exception du jeune violoncelliste Roger Boulmé, tout juste sorti du Conservatoire en 1921 et dont le Quintette sera la première aventure musicale, les autres membres bénéficient d'une expérience professionnelle diversifiée, les années précédant la formation de l'ensemble. La construction d'une toute jeune carrière, avec les enjeux de visibilité que l'on devine, vise, selon nous, trois principales finalités : la recherche de poste et l'intégration au sein d'un orchestre professionnel ; la pratique de la musique de chambre, au sein des nombreuses sociétés qui fleurissent à cette époque ; enfin, l'exposition de l'artiste lors de concerts solistes.

2.2.1. Vitalité des concerts symphoniques à Paris (1918-1925)

Au sortir de la guerre, les quatre sociétés symphoniques historiques ne tardent pas à reprendre leur activité musicale²⁷ et à retrouver leur public parisien : la vénérable Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Philippe Gaubert nouvellement nommé, l'orchestre Padeloup dirigé par Rhené-Baton, l'orchestre Lamoureux avec Camille Chevillard et Paul Paray, et l'orchestre Colonne, avec Gabriel Pierné toujours à sa tête. On assiste pourtant,

²⁷ La Société des concerts, dirigée successivement par Henri Rabaud et André Messager, n'avait pas réduit son activité durant la guerre et avait pris part, entre autres, aux « Matinées Nationales » données à la Sorbonne.

dans les années 1920, à une profonde mutation du Concert symphonique, en partie due aux changements de mœurs du public et à la réponse inadéquate des sociétés de Concerts. L'explosion de l'offre symphonique, due principalement à l'émergence de nouvelles sociétés, et la multiplication des lieux de concert laissaient pourtant espérer une véritable dynamique en faveur de la création musicale. Mais cette effervescence dessert finalement les sociétés elles-mêmes qui, bien que « s'efforçant d'orienter le goût du public vers la musique française moderne²⁸ », peinent à séduire ce public dont les exigences se tournent désormais vers les pages les plus connues du répertoire²⁹. Le critique musical Adolphe Jullien dresse, dans le journal *Les Débats*³⁰, une rapide analyse programmatique de la saison 1922-1923 aux concerts symphoniques et en dégage les principaux compositeurs représentés : Wagner et Beethoven en tête, puis dans l'ordre de fréquence, Saint-Saëns, Franck, Rimski-Korsakov, Mozart, Berlioz, Mendelssohn et Debussy. Ce « malaise » du concert symphonique, résultant d'une série de facteurs principalement inhérents aux orchestres, René Dumesnil le résume en ces termes³¹ :

Tout comme au Théâtre, et peut-être plus encore, le malaise s'aggravait au concert. La raison n'était pas uniquement la suspicion où le public tient les nouveautés, sa crainte de voir troubler ses habitudes. La rapide évolution des mœurs et des goûts qui s'accomplit au lendemain de la guerre en fut responsable pour une très grande part. De plus en plus l'automobile et la pratique des sports détournèrent, dès les premiers rayons du soleil, des gens qui, naguère encore, allaient chaque samedi soir et chaque dimanche emplir les salles de concert. Mais en même temps, au lieu de s'organiser pour lutter contre cette concurrence, les associations symphoniques multipliaient les fautes propres à entraîner leur ruine. L'usure du répertoire, ici, pour moins apparente qu'elle se révèle, est cependant manifeste. Le public a beau se montrer, comme l'a dit déjà, toujours disposé à entendre les mêmes symphonies de Beethoven et les mêmes fragments de Wagner, il n'est cependant point sans péril de lui offrir le même jour, à la même heure, des programmes calqués les uns sur les autres.

René Dumesnil rend compte également de cette multiplicité de sociétés symphoniques qui fleurissent dans les années 1920 et 1930³² :

Anarchie dans l'organisation générale des concerts, faute d'entente entre les associations, multipliées pour une concurrence qui risque de les ruiner toutes, sans profit pour aucune. Car il advint ceci : après la guerre, les orchestres Colonne et Lamoureux qui avaient fusionné pendant les

²⁸ Jacques Durand, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2^e série (1910-1924), Paris, Editions Durand et fils, 1925, p. 138.

²⁹ Il est intéressant de noter que la musique des compositeurs germaniques, largement mise à l'écart durant les années de conflit, revient rapidement au sommet de l'affiche dès son issue. Inghelbrecht écrit au sujet de la programmation de concerts durant la Première guerre : « Proscrits : le boche Mozart et le teuton Schumann. Boches interdits : Schubert, Haendel ou Mendelssohn – Bach, Haydn ou Weber : tudesques prohibés, sans parler de Wagner l'impie, qu'on n'aurait su nommer sans être sacrilège ! Quant à Beethoven, on l'avait naturalisé Belge pour l'aimer mieux encore, et ne pas priver les concerts du rendement assuré des neuf symphonies » (Désiré-Émile Inghelbrecht, *Mouvement contraire, souvenirs d'un musicien*, Paris, La Coopérative, 2019, p. 142-143).

³⁰ Adolphe Jullien, « Dans les grands concerts : au Châtelet et à la Salle Gaveau ou ailleurs », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 6 janvier 1924, p. 4.

³¹ René Dumesnil, *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, collection « bilans », Paris, éditions Milieu du Monde, 1948, p. 67.

³² René Dumesnil, *op. cit.*, p. 68.

hostilités, se séparèrent comme il était naturel ; la Société des Concerts jouait chaque dimanche, et les répétitions du samedi matin furent publiques. Un nouvel orchestre, fondé en 1918, prit le nom de concerts Padeloup. Serge Koussevitzki dirigea des concerts à l'Opéra de 1921 à 1924. Un moment, on compta jusqu'à huit associations symphoniques, car aux quatre premières s'ajoutèrent l'orchestre Straram, qui donna ses concerts le jeudi soir à la Salle Gaveau puis au théâtre des Champs-Élysées ; l'Orchestre symphonique de Paris, à la grande salle Pleyel [...] ; les concerts Poulet, au théâtre Sarah-Bernhardt ; les concerts Siohan, au théâtre Pigalle. Huit associations, alors qu'avant la guerre il y en avait trois, et alors que l'habitude du *week end* à la campagne s'installait dans les mœurs françaises...

D'une part, les changements de mœurs éloignent le spectateur qui ne se rend plus aussi fréquemment au concert, assommé par l'offre pléthorique de concerts au profil programmatique relativement semblable. D'autre part, on observe un appauvrissement du répertoire symphonique qui ne fait entendre principalement que des œuvres du Grand Répertoire. Du côté du jeune musicien, si la place au sein d'un orchestre permanent est gage de sécurité, il n'en demeure pas moins que la baisse des subventions de l'État après-guerre et la multiplication des concerts ne permettent pas d'espérer un salaire décent. Raison pour laquelle les musiciens multiplient eux-mêmes leur présence au sein des différents orchestres de la capitale, voire diversifient leurs activités. Sur ce point précis du salaire, il apparaît que la posture du musicien d'orchestre, dans le contexte musical des années 1920, n'est pas aussi lucrative que l'on pourrait le croire. Gilles Demonet, dans son ouvrage consacré au chef d'orchestre Walter Straram, revient sur la « grande précarité des musiciens » au sein des orchestres des décennies 1920 et 1930³³ :

La situation des musiciens est non seulement précaire, mais elle s'est même considérablement dégradée depuis la fin du XIX^e siècle [...]. On assiste ainsi en France dans les années 1920-1930 à une prolétarianisation des musiciens. Ceux-ci forment une catégorie sociale répartie en deux groupes : « la vie musicale à Paris est caractérisée par cette situation curieuse : un petit nombre de postes, et les autres musiciens agissent comme remplaçants et dépendent de leur bonne volonté. Un examen de plus près montrerait en fait que, même parmi le prolétariat musical, il y a des employeurs et des employés ».

De même que les musiciens d'orchestre, les chefs d'orchestre, surtout en début de carrière, n'étaient pas non plus rétribués décentement. Paul Paray se rappelle des conditions d'exercice particulièrement difficiles, de ses débuts, en 1919, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale³⁴ :

³³ Gilles Demonet, *Les Concerts Straram (1926-1933), une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021, p. 112-113. Le paragraphe cité par Gilles Demonet émane de l'ouvrage de Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 32.

³⁴ « Second entretien, réalisé par l'auteur les 16 et 17 juillet 1977 à Monte-Carlo », (Jean-Philippe Mousnier, *Paul Paray*, collection « les grands chefs d'orchestre », Paris, L'Harmattan, 1998, p. 191).

Je dois également reconnaître qu'à travers la direction d'orchestre, qui était alors, au sein des associations symphoniques que j'ai successivement conduites, un métier dur et ingrat avec d'innombrables problèmes humains, financiers et techniques, j'ai trouvé un réel épanouissement. Surtout, lorsque j'obtenais de mes musiciens autre chose que ce qu'ils avaient déjà donné. N'oubliez pas qu'ils étaient tous réunis sous l'égide de leurs associations respectives : Lamoureux et Colonne, pour faire de la musique et gagner médiocrement leur vie, ceci explique peut-être cela.

Cette nécessité de multiplier ses activités du côté du musicien, combinée aux baisses de subventions du côté des orchestres, contraignent les Associations symphoniques à diminuer le nombre de répétitions et privilégient donc « les symphonies de Beethoven et les ouvertures de Wagner qui dispensent de tout travail préparatoire, étant connues de tous³⁵ ». C'est dans ce contexte social particulièrement instable que les musiciens du Quintette Instrumental de Paris recherchent, dans un premier temps, une place au sein de ces orchestres, ce qui constitue, malgré la précarité grandissante, un gage de revenu régulier.

René Le Roy³⁶ connaît une première expérience de musicien d'orchestre durant ses années d'étude au Conservatoire, au sein des *Concerts Charpentier*³⁷, groupement de musiciens non professionnels dirigé par Victor Charpentier, qu'il intègre aux alentours de 1916³⁸. Au sortir de la guerre, fraîchement lauréat du Conservatoire, René Le Roy intègre de manière ponctuelle un certain nombre de formations orchestrales plus ou moins pérennes dans le paysage musical parisien³⁹ :

René Le Roy débute donc sa carrière de flûtiste en appartenant à diverses associations de concerts, en tant que flûte solo : l'orchestre du Vieux Colombier dirigé par Jane Bathory en 1918, les concerts Ignace Pleyel en 1919 et 1920, les concerts Vladimir Goldschmann de 1919 à 1924, et enfin Aix-les-bains, où il se rendait fréquemment l'été.

Ces trois exemples cités⁴⁰, quoique d'existence relativement courte, prouvent, là encore, la pluralité des sociétés orchestrales cohabitant en France dans les années 1920. L'orchestre du Vieux Colombier par exemple, au service au Théâtre du même nom fondé en 1913, était principalement utilisé pour accompagner des projections cinématographiques, lorsque les

³⁵ René Dumesnil, *L'envers de la musique*, Paris, La Nouvelle Edition, 1948, p. 136.

³⁶ L'activité musicale du flûtiste René Le Roy nous est parvenue grâce au témoignage de son ancien élève et ami Claude Dorgeuille (1929-2009). Neuropsychiatre de formation, psychanalyste et musicien éclairé, il participe avec Le Roy à l'écriture de son *Traité de la flûte : historique, technique et pédagogique*, véritable bible sur l'histoire et la technique de cet instrument. De même, la cheffe d'orchestre Laurence Equilbey, flûtiste de formation, a consacré son mémoire de Maîtrise sur René Le Roy dont elle a pu recueillir le témoignage direct et avoir accès à un certain nombre de documents professionnels le concernant.

³⁷ « Aurons-nous une musique municipale ? », *Paris Midi*, 19 avril 1911, p. 1.

³⁸ Programme du concert conservé dans le Fonds Le Roy, « programmes de concerts », boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

³⁹ Laurence Equilbey, *idem*, p. 35-38.

⁴⁰ Voir annexe n° 7.

pièces de théâtre en programmation ne requéraient pas de musique. Nouvellement formé en France – ou plutôt reformé, à la suite d’une résidence aux États-Unis entre 1917 et 1919⁴¹, il était composé de jeunes artistes lauréats du Conservatoire de Paris⁴². Les *Concerts Ignace Pleyel*, qui ne connurent que trois années d’existence, sont une initiative de son directeur Gustave Lyon, dont le nom a déjà été évoqué au sujet de la harpe chromatique. Ils consistaient en une « tentative de concerts rétrospectifs où les œuvres des siècles passés devaient retrouver [...] le cadre et la composition d’un orchestre de l’époque à laquelle elles avaient été écrites⁴³ ». Inghelbrecht, qui prend alors la tête de l’orchestre, se souvient⁴⁴ :

Pendant une courte saison, dans les désuets « Salons de MM. Pleyel, Lyon & Cie⁴⁵ », les *Concerts Ignace Pleyel* avaient fait revivre le passé en jouant quelques chefs-d’œuvre de la musique symphonique aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Un intime de la maison, Bernard Naudin, dessinateur et musicien, avait composé pour les affiches et les programmes un frontispice où les violes, les hautbois et les bassons, les cors et les clarinettes, les timbales, la harpe et le régale étaient harmonieusement groupés. Au bord des pupitres, on distinguait les chandelles à abat-jour évocatrices de la *Symphonie Les Adieux* de Haydn. Sur le pupitre du chef était glissé, entre les pages d’une partition, l’archet qui avait fait la transition entre la lourde canne de Lulli et la fine baguette actuelle. Quelques œuvres à peu près ignorées furent même révélées au public : la *Messe du Couronnement* de Mozart, des fragments de l’*Orfeo* de Monteverde, dans leur version originale, et la dernière œuvre écrite par Rameau, son ballet *Les Paladins*.

Les Concerts Golschmann, quant à eux, sont une entreprise de plus grande longévité, qui débute en 1919 sous l’impulsion du chef d’orchestre et fondateur Vladimir Golschmann. Si la presse y voit une certaine ressemblance, du moins en apparence, avec les Concerts Pleyel⁴⁶, la programmation est de toute autre nature, plus éclectique⁴⁷, et témoigne davantage d’un savant équilibre entre compositeurs du XVIII^e siècle, principalement de l’École de Vienne, et contemporains français, en particulier de l’École des Six⁴⁸.

⁴¹ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, p. 77-78.

⁴² F. Bougros, « Petit courrier théâtral », *Le Peuple*, 19 février 1926, p. 3.

⁴³ D-E Inghelbrecht, *Mouvement contraire souvenirs d’un musicien*, Paris, La Coopérative, 2019, p. 126.

⁴⁴ D-E Inghelbrecht, *idem*, p. 127-128.

⁴⁵ Il s’agit de l’ancienne salle de Concerts de la maison Pleyel, délaissée au profit de la nouvelle salle Pleyel érigée en 1927. Inghelbrecht la décrit en ces termes : « au bas de la rue Rochechouart, une haute palissade dissimula longtemps un vaste terrain vague aujourd’hui converti en stade pour la jeunesse. C’est là qu’exista, de 1838 à 1927, la plus touchante “maison des musiciens” ». (D-E Inghelbrecht, *idem*, p. 121).

⁴⁶ P. de L., « Concerts Golschmann », *Le Ménestrel*, 16 janvier 1920, p. 23 : « comme il est regrettable qu’on ne donne pas plus souvent dans nos concerts les *Symphonies* de Haydn ! Elles sont, il est vrai, difficilement exécutables par les grands orchestres dont les masses ne se prêtent pas à cette musique d’orchestration menue. Il y a en ce moment à Paris deux petits orchestres, je veux dire petits par le nombre, qui pourraient nous en faire entendre quelques-unes : le Concert-Golschmann et le Concert-Ignace-Pleyel ».

⁴⁷ M. L., « Concerts Golschmann », *Le Ménestrel*, 14 janvier 1921, p. 14 : « les Concerts Golschmann sont toujours d’un systématique éclectisme. Ils respectent la tradition, mais accueillent l’audace. Ils n’ont pas tort. À quoi bon le misonéisme ? ».

⁴⁸ Saluons ici le travail de reconstitution, effectué par Nicolas Guillot, de la vie et l’activité musicale de Vladimir Golschmann. Son analyse des programmes de concerts donnés en Europe entre 1919 et 1939 révèle le classement des compositeurs les plus joués par Golschmann, à la tête de différents orchestres, dont voici les dix noms les plus représentatifs : Mozart, Debussy, Milhaud, Rimsky, Mendelssohn, Poulenc, Ravel, Beethoven, Stravinsky et Wagner. Voir <https://sites.google.com/site/vladimirgolschmann/analyse-d-une-carriere/les-concerts-aux-ameriques>, consulté le 5/10/2022.

Laurence Equilbey rappelle également que la décennie 1918-1928 correspond, pour René Le Roy, à une intense période de rencontres qui s'avèreront décisives pour son avenir professionnel : la rencontre des musiciens du Quintette Instrumental de Paris bien entendu, mais également de Lily Laskine, avec laquelle il entretiendra une étroite amitié, aussi bien personnelle que professionnelle ; de Robert Casadesus qu'il retrouvera fréquemment lors de ses tournées en Amérique ; du compositeur Arthur Honegger qui lui dédie en 1921 sa *Danse de la chèvre* ; de Nadia Boulanger qui l'invitera plus tard à enseigner au Conservatoire de Fontainebleau ; mais également un grand nombre de cantatrices auxquelles il aimait prêter le son de sa flûte. Il s'agit de Ninon Vallin, Nelly Melba, Felia Litvine ou Lily Pons.

À l'instar de René Le Roy, Pierre Jamet fait ses premières armes à l'orchestre. Rappelons que, contrairement à la plupart des instruments de l'orchestre, la harpe n'est requise que de façon très ponctuelle dans les pages orchestrales, laissant ainsi beaucoup de temps libre à son interprète pour mener de front plusieurs projets professionnels. Être harpiste d'orchestre possède également un avantage de taille, celui d'accéder à une multitude de répertoires. Lily Laskine l'évoque dans ses souvenirs ; ses propos résonnent encore aujourd'hui dans l'esprit de chaque harpiste professionnel⁴⁹ :

J'ai eu la chance de comprendre assez vite que la pauvreté de notre répertoire – c'est un fait, il n'y a pas à revenir là-dessus et ceci parce que la harpe a fleuri en une période mineure – m'obligerait à chercher autre chose : je voulais une carrière de soliste mais je me refusais à l'idée de jouer mille ou deux mille fois le répertoire de concert. Je voulais entendre de la musique, faire de la musique à tout prix et autrement⁵⁰ [...]. Tout cela me remplit une vie et je n'aurais jamais connu bonheur semblable si je m'étais confinée dans le rôle de soliste ; et quels répertoires n'ai-je pas découverts ! J'appelle cela s'enrichir, je ne me serais pas enrichie de la même manière en jouant deux mille fois le concerto de Haendel ou de Mozart (que je joue très bien je crois et que j'ai enregistré 6 fois) ... !

Pierre Jamet se décrit volontiers comme un musicien avant d'être harpiste⁵¹. Curieux du monde musical qui l'entoure, il s'engage très tôt dans des orchestres et se rend à un grand nombre de concerts parisiens, en tant qu'auditeur. Dès l'été 1914, il joue au sein de l'orchestre

⁴⁹ *Idem*, p. 16.

⁵⁰ Marielle Nordmann, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ Pierre Jamet distinguait les musiciens qui, outre la très bonne maîtrise de leur instrument, montraient une curiosité naturelle pour la musique de leur temps, et les techniciens, en particulier certains collègues musiciens d'orchestre, qui n'estimaient pas nécessaire de se rendre au concert. Il précise : « Attention ! Il y a musiciens, il y a artiste, il y a technicien. Alors ces gens-là, certains, sont techniciens magnifiques, mais cela ne va pas plus loin. Mais ce ne sont pas des artistes. Parce qu'il y a des gens qui sont musiciens, qui ne sont pas artistes, il y a des gens qui sont artistes et qui ne sont pas musiciens. Il y a des gens qui sont artistes, qui ont le goût de la musique, mais qui ne sont pas musiciens, qui n'ont pas d'oreille, qui n'ont pas de rythme. Mais ils sont artistes. Ils aiment la musique. Vous avez remarqué, cela ? Moi, ça m'a frappé souvent » (Quatrième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH). Retranscrit par nos soins.

du Casino de Royat⁵². Puis le 27 décembre 1914, il participe au « deuxième concert populaire » de la Société des nouveaux concerts de Paris⁵³, sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), au Palais des Glaces des Champs-Élysées, avec, au programme, le *Bal de Béatrice d'Este* de Reynaldo Hahn. Cet événement musical est d'autant plus décisif qu'il pose la première pierre d'une longue collaboration artistique entre Jamet et Inghelbrecht. Il est de ceux, avec Paul Paray, qui marqueront durablement la carrière et la vie de Pierre Jamet. Désiré-Émile Inghelbrecht avait non seulement nourri une relation des plus proches avec Debussy, mais il en avait été également le fervent pourvoyeur. Au sortir du Conservatoire, la découverte du *Pelléas* sonne pour lui comme une révélation⁵⁴. Dès lors, il œuvre à interpréter et enregistrer les œuvres de Debussy, depuis la création du *Martyr de Saint Sébastien* en 1911. Lors d'entretiens radiophoniques avec Pierre Jamet en août 1987, le journaliste Georges Auffray⁵⁵ pose la question « Que représentait pour vous Debussy ? », Pierre Jamet lui répond⁵⁶ :

C'est un musicien dont j'étais certainement très près, [...] j'étais vraiment dans cette atmosphère, non pas seulement par lui, parce que c'était quand même cette époque qui était tout de même extraordinaire. [Mais aussi] par Inghelbrecht. Inghelbrecht était un ami, [...] j'étais son harpiste. Et j'ai travaillé toute l'œuvre de Debussy à l'orchestre avec lui, qui était vraiment le debussyste de l'époque de façon extraordinaire [...]. Mais Inghelbrecht, dirigeant Debussy, je n'en vois peu qui étaient aussi près, parce qu'il était vraiment l'âme de Debussy, il y a aucun doute. Alors j'ai eu cette chance aussi de travailler avec lui.

Lorsque ce dernier met sur pied l'orchestre du théâtre des Champs-Élysées, il pense naturellement à Jamet pour le poste de troisième harpiste et l'incite à se présenter au concours de recrutement, organisé par le fondateur du Théâtre des Champs-Élysées, Gabriel Astruc. Le concert d'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées, donné par le tout nouveau regroupement orchestral, marque profondément Pierre Jamet qui n'était pas derrière sa harpe, mais dans le public⁵⁷.

Lors de l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées, l'œuvre de Stravinsky est un succès extraordinaire. Il y avait des « pour » et des « contre » naturellement, mais beaucoup de « pour ». Des changements d'harmonie brusques, rapides, des instrumentations [...]. Cela a été nouveau pour nous. J'admire le décor qui avait été fait par les Russes, des décors assez violents, qui allaient très bien avec la musique. Il n'y a pas de harpe dans le *Sacre* mais j'y suis allé. À la fin, pendant les applaudissements, descend le chef d'orchestre, qui était Inghelbrecht. Il me voit et, surpris, me dit :

⁵² Fonds Jamet, boîte 0 « documents biographiques de Pierre Jamet », BLGF.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Germaine Inghelbrecht, *D-E Inghelbrecht et son temps*, Paris, éditions de la Baconnière, 1978, p. 40.

⁵⁵ Georges Auffray entreprend une série d'entretiens radiophoniques avec Pierre Jamet en août 1987 pour France Culture. Ces entretiens ont été retranscrits par nos soins et représentent un précieux témoignage de la carrière musicale du harpiste.

⁵⁶ 3^e entretien radiophonique radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁵⁷ Extrait d'une entrevue avec Pierre Jamet pour le documentaire vidéo *Pierre Jamet, un siècle de harpe*, réalisé par Ghislaine Petit-Volta. Retranscrit dans Myriam Soula, *op. cit.*, p. 39.

- Mais Pierre Jamet, qu'est-ce que vous faites ici ?
- Je suis venu entendre le *Sacre*.
- Ah ça, c'est trop fort par exemple, un musicien qui se dérange pour le *Sacre*, on n'a jamais vu ça !

Pierre Jamet, proche de Darius Milhaud et surtout d'Arthur Honegger avec lequel il était ami, était très au fait de la vie musicale contemporaine et jouissait de l'effervescence musicale qui régnait à Paris dans la décennie 1910. Concernant ses goûts musicaux, il relatait⁵⁸:

J'ai eu une passion pour le chant, à un moment donné. Pour les grandes chanteuses autrichiennes. [...] Une passion, dirons-nous, pour la perfection dans la musique, si vous voulez, ou dans les arts. Alors pour moi, je citerais trois-quatre-cinq, comme ça. Je citerais Mme Lotte Lehmann, Giesecking, Ségovia, et tout ça : je ne ratais jamais un de leurs concerts. [...] Alors Mme Lehmann, Lotte Lehmann, je ne ratais jamais un concert à l'Opéra, j'étais bouleversé. Je me rappelle un soir à l'Opéra où elle a chanté, vous ne l'avez pas entendue, c'était extraordinaire, je ne peux pas m'empêcher de le dire. Elle chantait les Schubert et les Schumann, mais c'était bouleversant. Là, je ne parle pas de harpe, vous voyez, je parle de musique, parce que c'est au fond, le principal, c'est ce que j'adore. Et alors, Lehmann chantant les Schumann à ce concert à l'Opéra, elle a donné des bis et des bis et on est resté, en haut de l'Opéra, trois personnes : le pompier de service qui était là, comme ça, qui écoutait, moi et deux autres. Elle rechantait encore, les gens étaient presque partis. Mais c'était magnifique parce que ça passait la rampe et elle atteignait les gens les plus simples, comme ce pompier de service qui était là, on sentait il ne pouvait plus bouger, il était comme capté. Donc, il se dégage de certains êtres quelque chose qu'on ne peut pas expliquer. Et c'est Lehmann qui avait ça. Giesecking au piano, c'était extraordinaire. Lipati, Segovia aussi.

Il ne cachait pas son attirance particulière pour la musique de Debussy et des compositeurs pouvant se réclamer de lui, tels que Roussel ou Schmitt⁵⁹. Curieux et ouvert néanmoins à la musique de son temps, il se considérait « à l'avant-garde, avec tous ceux qui faisaient les grandes bagarres⁶⁰ ». S'il appréciait le caractère novateur de la musique de Stravinsky, il n'en était pas de même pour la musique des bruitistes italiens dont il avait du mal à percevoir les ressorts. Lorsque le Théâtre des Champs-Élysées fait entendre pour la première fois, en juin 1921⁶¹, des œuvres du bruitiste Russolo, Pierre Jamet et les autres musiciens de l'orchestre s'insurgent⁶².

Il y avait des espèces d'instruments où on tournait une manivelle, ça faisait des « rhaaoooo » des bruits on dirait des cochons qu'on égorge [...] ! On fait une répétition [...]. Et alors, ces bruiteurs,

⁵⁸ Georges Auffray, 4^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁵⁹ « Si j'ai fait de la musique, il y a une grande part de cette admiration, cette adoration de Debussy, il n'y a pas de doute. Mais enfin, il y en eu d'autre, il y eu Ravel, il y eu Roussel ». 3^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 19 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁶⁰ 4^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁶¹ Les concerts évoqués par Pierre Jamet ont été programmés par Marinetti les 17, 27 et 28 juin 1921. Cf. Laura Vattano, « French Humour and Futurist Music: Luigi Russolo's *intonarumori* in a Cartoon by Jean-Jacques Rousseau », dans Günther Berghaus (éd.), *international Yearbook of futurism studies*, volume 10, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021, p. 319.

⁶² 5^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 21 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

je trouvais ça affreux et j'avais une partie de harpe, il fallait tourner un espèce de truc et j'étais avec une de mes camarades harpistes et sur un coup de tête, je dis : « moi, je joue pas ce soir, je veux pas jouer ce truc-là ». C'est fini ! Les musiciens font comme moi, ils disent : « vous avez raison, mon cher Jamet, vous avez raison ! Il ne faut pas accepter ça ».

Afin que les musiciens acceptent de jouer, le délégué syndical de l'orchestre dût leur promettre un cachet supplémentaire, ce qui n'a pas réussi à convaincre Pierre Jamet bien décidé à ne pas prendre part aux concerts. Les concerts font grand bruit et la presse musicale se délecte des réactions indignées du public⁶³. Le lendemain de la première représentation des bruitistes, c'est le ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel* qui est, à son tour, programmé, sous la baguette de Roger Desormière. Un contrebassiste, en opposition farouche, entend se rebeller à nouveau et s'étonne que Pierre Jamet accepte, cette fois-ci, de rejoindre sa harpe. « Moi je trouve ça très bien », lui répond-il, « je ne vous lâche pas, ça me plaît, ça, figurez-vous⁶⁴ ! ». Il est à noter toutefois qu'aucun des membres du groupe des six, qu'il admirait beaucoup, ne compose de quintette avec harpe à son intention.

Outre l'orchestre du Théâtre des Champs-Élysées nouvellement formé, Pierre Jamet intègre, en tant que second harpiste, une institution parisienne beaucoup plus ancienne et réputée, les Concerts Lamoureux. Durant les années de guerre, l'orchestre Lamoureux dut fusionner avec les Concerts Colonne afin de maintenir une activité et contrer la réduction d'effectifs consécutive à l'engagement des hommes dans le conflit. Dès 1918, les deux institutions reprennent leur autonomie, non sans faire face toutefois à une réduction drastique de leur subvention, les contraignant à réduire leur coût de fonctionnement. Camille Chevillard, qui dirigeait l'orchestre Lamoureux depuis 1897, passe le relais au jeune Paul Paray qui fut, avec Inghelbrecht, le témoin privilégié de l'ascension de Pierre Jamet : leur expérience commune au sein des Concerts Lamoureux reste fugace, mais les deux artistes se retrouvent bien plus tard au sein de l'orchestre Colonne⁶⁵.

Quand [Paul Paray] est rentré chef d'orchestre aux Concerts Lamoureux, il y avait donc le père Chevillard, dans le temps, grand ami d'Henriette Renié. [...] Et Chevillard commençait à avoir des jeunes, parce qu'il commençait à être vieux. Alors, un jour il a demandé à un chef d'orchestre, un

⁶³ On peut lire dans le *Comoedia* du 24 juin 1921 le compte-rendu suivant : « une imitation – comme en feraient des enfants en bas âge – du vent, de la mer, des autos ou de la ménagerie, toujours la même, déplorablement monotone, et ennuyeuse ! C'est tout ce que nous apportent trois hululeurs, trois glouglouteurs, quatre froufrouteurs, et une quantité innombrable de grondeurs, de crépilleurs, de strideurs, de croasseurs (sans compter tous les chahuteurs disséminés dans la salle) » (J. H., « Concert des bruiteurs futuristes italiens », *Comoedia*, 24 juin 1921, p. 264).

⁶⁴ 4^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁶⁵ 4^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

jeune, qui s'appelait Paul Paray. On était avec Grandjany tous les deux à l'orchestre, il était premier soliste et moi deuxième, à ce moment-là, avant que Grandjany parte en Amérique. *Le Vaisseau Fantôme* : comme tous les harpistes que vous connaissez, dans l'orchestre, ils n'ont rien à faire, ils écrivent des lettres. Et il se passe quelque chose dans l'orchestre. C'était Paul Paray, que personne ne connaissait à ce moment-là. Il a été engagé, il est devenu grand chef d'orchestre après Chevillard. J'ai connu Paul Paray, j'ai été son harpiste, après Grandjany est parti et il m'a toujours été d'une fidélité et d'une gentillesse, j'ai même pris quelques leçons d'harmonie avec lui et il a dirigé le Théâtre Mogador, il avait besoin de gagner sa vie à ce moment-là, l'opérette à Mogador (*Peer Gynt* ou je ne sais quoi) et on montait ensemble, il habitait à Montmartre rue Caulaincourt et on s'arrêtait chez Honegger où il se mettait au piano et il jouait, on prenait un verre ou quelque chose. Mais c'est un homme que j'admire et en même temps dont j'avais une grande amitié qui m'a vraiment toujours – comment je pourrais dire ? – suivie dans ma carrière. Puis, je l'ai connu encore beaucoup plus parce que j'ai été dix ans chez Colonne, harpiste, et j'étais la plupart du temps avec Paray puisque c'est lui qui m'a demandé, après, de venir chez Colonne. J'ai été vraiment en rapport avec lui.

Marcel Grandjany, qui tenait le poste de harpiste solo aux Concerts Lamoureux, cède sa place à Pierre Jamet à son départ aux États-Unis⁶⁶. Mais Jamet ne reste pourtant pas longtemps au sein de l'orchestre et démissionne de son poste en 1924, vraisemblablement pour divergences musicales. Camille Chevillard poursuivait l'entreprise de son beau-père et fondateur de l'ensemble, Paul Lamoureux, et s'était spécialisé dans les œuvres du Maître de Bayreuth – qui comprend la plupart du temps une partie de harpe très difficile d'exécution en raison de ses nombreux chromatismes – ou la littérature germanique comme Schumann, Liszt ou Mendelssohn. Chevillard, et Paray son successeur, partagent un concert le 11 avril 1920 salle Gaveau dans lequel sont programmés la *Symphonie n°3 avec orgue* de Saint-Saëns, le prélude de *Parsifal* et l'ouverture des *Maîtres chanteurs* de Wagner, ainsi que la *Symphonie Pastorale* de Beethoven. Jean-Philippe Mousnier, auteur d'une monographie sur Paul Paray, juge ce programme « classique par excellence, [devenant] plus tard un modèle pour bon nombre de concerts de Paul Paray, à la fois chez Lamoureux, puis chez Colonne⁶⁷ ». Nommé chef d'orchestre titulaire en juin 1923, Paray conserve la même orientation musicale que son prédécesseur, la presse musicale le décrivant volontiers comme « le fils spirituel de Chevillard⁶⁸ ».

De René Bas, né en 1895, il ne subsiste que de rares informations. Dans une notice biographique d'un programme de concert datant de 1935, on peut lire⁶⁹ :

⁶⁶ Si la date de l'installation définitive de Marcel Grandjany aux États-Unis demeure inconnue, un programme de concert du 20 mars 1923 présente Pierre Jamet comme « solo des Concerts Lamoureux » (Fonds Jamet, boîte 0 « documents biographiques de Pierre Jamet », BLGF).

⁶⁷ Jean-Philippe Mousnier, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁸ M. A. « La semaine musicale », *L'Action française*, 11 juin 1923, p. 2.

⁶⁹ « René Bas, who plays the violin, was born into a family of musicians. His father was first oboe soloist in the Societe des Concerts of Paris Conservatoire. So it was natural that the son should begin his musical studies at an early age, winning first

René Bas, violoniste, naquit dans une famille de musiciens. Son père était hautboïste solo de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris. Aussi fut-il naturel que le fils débutât la musique à un âge précoce, lauréat d'un premier prix du Conservatoire en 1920. Puis il continua à se perfectionner dans la classe de musique de chambre de Lucien Capet, l'un des plus grands maîtres faisant autorité dans cette forme d'art musical. [...] Il est fréquemment apparu aux Concerts Lamoureux, sous la direction d'Albert Wolff et également au Théâtre National de l'Opéra de Paris.

René Bas entre comme sociétaire à l'orchestre des Concerts du Conservatoire le 1^{er} juin 1922⁷⁰ ; son expérience ne dure probablement que quelques années, car son nom n'apparaît plus dans les registres de l'établissement dès 1928. Il regagne alors vraisemblablement les rangs de l'orchestre de l'Opéra-Comique, étant présenté comme « violon solo de l'Opéra-Comique », dans un programme de concert datant de 1925⁷¹. Dans ce même programme, Roger Boulmé y est présenté comme violoncelliste de l'orchestre Colonne. Enfin, l'altiste Pierre Grout est annoncé membre de la Société des Concerts du Conservatoire dans les notes de programme des premiers concerts avec le Quintette⁷². Son nom n'apparaît toutefois pas dans les registres de la Société pour les années 1920, aussi pouvons-nous supposer qu'il intervenait en tant que musicien remplaçant. Le choix d'épouser une carrière de musicien d'orchestre, dès les débuts de la vie professionnelle, est facilitée par les relations et le réseau entre instrumentistes, en particulier entre professeurs et jeunes élèves issus du Conservatoire. Si la Société des concerts du Conservatoire accueille principalement de jeunes interprètes récemment lauréats⁷³, les nominations de postes sont généralement facilitées par le réseau professionnel : Pierre Jamet a bénéficié du soutien de son professeur Alphonse Hasselmans, tout comme René Le Roy de son professeur Paul Taffanel, pour obtenir leur premier poste de musicien d'orchestre. Il n'en est pas forcément de même pour la pratique de la musique de chambre. Si nos instrumentistes du Quintette ont pu bénéficier d'un appui extérieur, en particulier pour rejoindre les Sociétés de musique de chambre déjà constituées, la décision de créer un nouveau groupement leur revient entièrement.

prize at the Conservatoire in 1920. He then continued to perfect himself along the [line] of chamber music with the late Lucien Capet, one of the great authorities on this form of musical art. [...] He was frequently appeared with the Lamoureux orchestra in Paris, under the direction of Albert Wolff, and also at the Theatre National de l'Opéra Comique ». (Notice biographique du programme de concert du 5 février 1935 à Sioux City, États-Unis. Archives Jamet, AIHAH). Traduit par nos soins.

⁷⁰ Archives de la Société des concerts du Conservatoire, dossier D17262 (volume 2), BnF, département Musique.

⁷¹ Programme de concert du Quintette Instrumental de Paris du 25 mai 1925 à Longwy conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 4 « programmes de concerts Quintette Instrumental de Paris », chemise n° 1 « 1924-1929 », BLGF.

⁷² Voir par exemple le programme de concert du Quintette Instrumental de Paris le 22 décembre 1925 à Paris, lors du 2^e concert de l'association des concerts de la Revue musicale. Fonds Jamet, boîte n° 4 « programmes de concerts du Quintette Instrumental de Paris », chemise n° 1 « 1924-1929 », BLGF.

⁷³ À propos des musiciens de l'orchestre : « seuls les professeurs et les anciens élèves étaient rétribués par un partage des bénéfices en fin d'année. Quant aux élèves encore en cours d'études auxquels il pouvait être fait appel, leur participation devenait de ce fait obligatoire, et naturellement était gratuite ». (Robert Siohan, « La Société des Concerts », *Revue des deux mondes*, 15 février 1968, p. 547).

2.2.2. La pratique chambriste au sein des Sociétés parisiennes

Nous ne dresserons pas ici – du moins pas maintenant – la liste des Sociétés ou groupements de musique de chambre qui évoluent à Paris dans les décennies 1910 et 1920, en raison de leur trop grand nombre. Nous nous arrêterons néanmoins sur ceux auxquels nos six musiciens prennent part, avant la formation du Quintette Instrumental de Paris, qui témoigne de leur intérêt précoce pour la pratique chambriste. René Le Roy fut certainement de ceux qui ont très tôt été animés par le désir de jouer en musique de chambre. Au cours des quatre premières saisons de sa carrière naissante (1918-1922), on ne dénombre pas moins de quatre-vingt-trois concerts⁷⁴ qu'il partage, la plupart du temps, avec d'autres interprètes. Il prend part également à deux sociétés chambristes particulièrement actives : la Société des Instruments à vent de Paris⁷⁵ et la Société du double Quintette de Paris. Le premier ensemble est fondé par le flûtiste Paul Taffanel en 1874. Huit instrumentistes permanents les composent – deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors, en reprenant le modèle des *Harmoniemusik* viennoises très en vogue au XVIII^e siècle⁷⁶. Ces *Harmoniemusik* désignaient communément un ensemble d'instruments exclusivement à vent, précisément des bois, auquel on adjoignait régulièrement le timbre du cor. L'idée de fonder, ou plutôt refonder, une société d'instruments à vents en France renoue avec la tradition des « douze grands hautbois de la Grande Écurie » de Louis XIV, ayant directement inspiré les cours autrichiennes pour la formation et le développement des *Harmoniemusik*⁷⁷ :

Il est indéniable que la création des *Harmoniemusik* résulte de la migration d'un effectif et d'un répertoire entre la France avec les « Grands Hautbois » de Louis XIV et l'Italie avec les concertos *da camera*. La pensée musicale française influence dans un premier temps les Cours germaniques au début du XVIII^e siècle.

⁷⁴ Dépouillement des programmes de concerts conservés dans le fonds Le Roy, BLGF.

⁷⁵ Information mentionnée dans la notice biographique du programme de concert du 5 février 1935 à Sioux City, États-Unis. Programme conservé aux Archives Jamet de l'AIHAH.

⁷⁶ Voir à propos la thèse de David Gasche dans laquelle on peut lire la définition et la fonction de la *Harmoniemusik* : « dès les années 1760 à 1830, les aristocrates accueillent dans leur palais un ensemble à vent dont la composition et le nombre varient suivant les Cours. Leur fonction principale est d'accompagner les repas (*Tafelmusik*). Il est de même possible de rencontrer la *Harmoniemusik* durant l'été dans les rues (notamment lors des concerts donnés par des étudiants) ou dans les auberges (*Gasthäuser*). Leur rôle se diversifie à la fin du siècle. Cette musique est à la fois légère et œuvre d'art, civile et militaire, fonctionnelle ou non, privée ou publique. Un ensemble à vent accompagne les événements sociaux de Vienne et joue dans des concerts privés ou publics. L'harmonie militaire issue d'un régiment peut aussi se réduire à la formation traditionnelle de la *Harmoniemusik* c'est à dire un sextuor ou un octuor à vent. La *türkische Musik* ou « musique turque » est une variante utilisée fréquemment pour les divertissements de plein air durant l'été ». (David Gasche, *La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)*, thèse de musique et musicologie présentée sous la direction de Laurine Quetin et Herbert Seifelt, Université François Rabelais, Tours, 2009, p. 33).

⁷⁷ David Gasche, *idem*, p. 38.

Aux hautbois, clarinettes, cors et bassons, Paul Taffanel y adjoint une flûte, pérennisant une formation de neuf interprètes, ainsi que le concours régulier d'un pianiste. Faisant le constat que « nos instruments à vent sont célèbres dans le monde entier⁷⁸ », la Société des instruments à vents de Paris est fondée, à son origine⁷⁹ :

Afin de rendre à l'ancienne musique pour instruments à vent la place qui lui est due, afin de mettre en relief notre école d'instruments à vent dont la réputation est devenue universelle et [afin] d'ouvrir aux compositeurs modernes une voie nouvelle dans le domaine de la musique de chambre.

Active jusqu'au retrait de Taffanel en 1893, la Société renaît de ses cendres grâce à l'action conjointe de Philippe Gaubert⁸⁰ qui rétablit une société du même nom en 1904, et de George Barrère qui fonde un groupement concurrent, la Société moderne d'instruments à vent dès 1895⁸¹. Philippe Gaubert épousait en effet une triple carrière professionnelle : celle de flûtiste, de compositeur et de chef d'orchestre, activité qu'il va largement favoriser au lendemain de la Première Guerre mondiale⁸². Lorsqu'il cède sa place à René Le Roy en 1917, sa carrière est en pleine ascension. De second, il devient premier chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire en 1919, succédant à André Messager. La même année, il prend la classe de flûte au Conservatoire de Paris. En 1920, il est à la tête de l'orchestre de l'Opéra de Paris. Son désengagement de la Société de musique de chambre pour instruments à vent permet à Le Roy de se faire connaître et d'assurer des représentations régulières et diversifiées. Cette Société comprenait, en 1918, le hautboïste Louis Bas, les cornistes Jean Penable et Jules Vialet, les clarinettes Auguste Perier et Achille Gras, et les bassonistes Fernand Oubradous et Léon Letellier⁸³ en qualité de titulaires. Le concours exceptionnel de pianistes était fréquent, en particulier celui de Madeleine de Valmalète, Édouard Risler, Henri Scidenhelm ou encore Lucien Wurmser. L'ensemble à géométrie variable se produisait en effectif total ou réduit, en fonction certainement du programme et des disponibilités de ses musiciens ; il apparaît néanmoins que la formule réduite en quatuor soit privilégiée dans les années 1920.

⁷⁸ Dominique Boulay, « La Société de musique de chambre pour instruments à vent », *Musica*, avril 1904, p. 301.

⁷⁹ Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

⁸⁰ Danielle Gaudry, *L'Âge d'or of the chamber wind ensemble*, thèse de doctorat en musicologie, Université Mac Gill, 2009, p. 30.

⁸¹ La Société moderne d'instruments à vent de Paris, sous l'impulsion du flûtiste Georges Barrère, comprenait en 1904 dix musiciens permanents : Louis Fleury, Georges Barrère (flûtes), Louis Gaudard, Lucien Leclercq (hautbois), Jean Guyot, Louis Gazillhou (clarinettes), Jean Capdevielle, E. Penable fils (cors), Édouard Flament, G. Hermand (bassons).

⁸² Laurence Equilbey, *idem*, p. 24-25.

⁸³ Le bassoniste Fernand Rogeau y est crédité comme bassoniste lors d'un concert donné par la Société le 11 novembre 1920 en Avignon. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.



Illustration 2 : la Société de musique de chambre pour instruments à vent (1928)⁸⁴
 De gauche à droite : Jules Vialet (cor), René Le Roy (flûte), Achille Gras (clarinette), Édouard Henon (basson),
 Louis Bas (hautbois)

René Le Roy assura une tournée de trente concerts en Suisse, lors de la saison 1918-1919⁸⁵, aux côtés de Louis Bas, Auguste Perier, Jean Penable, Fernand Oubradous et Édouard Risler. Ce dispositif en quintette (flûte hautbois clarinette basson et piano) leur permet de programmer les quintettes de Beethoven, Mozart, Rubinstein, le *Divertissement opus 6* de Roussel, ainsi que des trios et des quatuors à vent. Concernant la participation du jeune René Le Roy, la presse relate⁸⁶ : « le grand succès de cette tournée établit spontanément la réputation du jeune flûtiste qui mena de pair sa carrière de soliste et de musique de chambre à la tête de l'ensemble précité ».

D'autre part, René Le Roy intègre ponctuellement la Société du Double Quintette de Paris, société de musique de chambre fondée en 1896⁸⁷ par le corniste François Lamouret. L'ensemble instrumental mena une intense activité musicale, en particulier sous l'impulsion du violoniste et chef d'orchestre Pierre Sechiari, dès 1904, jusqu'à la mort tragique et précoce de

⁸⁴ Photographie publiée dans l'article de Claude Dorgeuille, « Que peut-on apprendre de René Le Roy ? », *Traversière magazine*, n° 72, 3^e trimestre 2002, p. 41.

⁸⁵ Pierre Paubon, « Hommage à René Le Roy », *Journal de la Confédération musicale de France*, n° 265, août-septembre 1968, p. 1-3.

⁸⁶ *Idem*, p. 3.

⁸⁷ Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

son fondateur en 1925⁸⁸. Formation tout à fait atypique jusqu'alors, la Société du Double quintette met en miroir un quintette à cordes (deux violons, alto, violoncelle, contrebasse) et un quintette à vents (flûte, hautbois, clarinette, cor, basson), dont l'intérêt réside, tout comme la Société des instruments à vents, dans la mise en valeur de l'école de vents française et l'alternance des effectifs instrumentaux à l'œuvre dans les programmations de concerts. Dans la presse de l'époque, les aspirations sont clairement exposées⁸⁹ :

Son but, qui a de la beauté, est d'englober tout le répertoire de la musique de chambre classique et moderne, en mêlant les cordes aux instruments à vent, et, par ce fait même, d'ouvrir un vaste champ de manifestation aux jeunes compositeurs.

Néanmoins, là où la Société des instruments à vents mettait en avant, dans ses programmes, les œuvres musicales requérant la totalité de ses musiciens, sous forme de quatuor, de quintette ou de quintette avec piano, la Société du Double Quintette de Paris ne disposait pas, ou de façon marginale, d'œuvres en dixtuor. Tout au plus pouvons-nous évoquer les pages de Samuel-Rousseau, Gabriel Marie, Théodore Dubois, Emanuel Moor et Édouard Flament⁹⁰. La Société privilégie donc des transcriptions de pièces de musique de chambre mais aussi, puisque l'*instrumentarium* y était particulièrement propice, de pièces orchestrales ou concertantes, conservant le principe de l'alternance d'effectifs. René Le Roy et René Bas prirent place au sein du Double quintette à l'occasion d'une mini-tournée dans l'est de la France et en Suisse à l'hiver 1920, partageant le pupitre de violon avec Marcel Houdré et Pierre Séchiari, celui de flûte avec Philippe Gaubert. L'ensemble était également composé de Maurice Vieux à l'alto, Henri Richet ou Cornélis Liégeois au violoncelle, Paul Leduc à la contrebasse, Louis Bas au hautbois, Henri Paradis à la clarinette, François Lamouret au cor et Léon Letellier ou Ernest Vizentini au basson. Peu de traces subsistent de l'activité musicale des autres instrumentistes du Quintette. Si René Bas n'a pas semblé céder à la tentation du quatuor à cordes, l'altiste Pierre Grout devint membre, au sortir de la guerre, du Quatuor Casadesus⁹¹, fondé par le violoniste

⁸⁸ « Le concert Lamoureux d'hier a été attristé par la mort subite de son premier cor, M. François Lamouret, qui était, au dire de tous, le corniste le plus remarquable de Paris. Il venait de jouer merveilleusement son solo de *Sauge fleurie*, de Vincent d'Indy, lorsque, tout à coup, on le vit s'affaïsser. Il avait cessé de vivre. M. François Lamouret avait quarante-deux ans ». (Georges-Armand Masson, « Un musicien meurt à son pupitre au concert Lamoureux », *Le Petit parisien*, 26 octobre 1925, p. 1).

⁸⁹ Rémy Fasolt, « Le double quintette », *Musica*, n° 44, mai 1906, p. 76.

⁹⁰ Marcel Samuel-Rousseau, *Noël Berrichon* (1906), Gabriel Marie, *Deux Pièces en double quintette pour instruments à cordes et à vent* (1907), Théodore Dubois, *Dixtuor* (1909), Emanuel Moór, *Suite pour double quintette* (1913), Édouard Flament, *Variations pour double quintette sur une bourrée d'Auvergne op. 39* (1913).

⁹¹ Programme de concert du 26 février 1921 à la salle de la Société des Concerts. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

Marius Casadesus⁹², aux côtés d'Henry Bergondy au deuxième violon et Victor Clerget au violoncelle.

2.2.3. La posture d'instrumentiste soliste

Comme évoqué précédemment, la position du harpiste est singulière car elle bénéficie en apparence de peu d'opportunités de carrière : un poste à l'orchestre ne présuppose pas d'être réquisitionné à chaque session, peu d'œuvres de musique de chambre, quantitativement parlant, requièrent une harpe et les opportunités d'enseigner dans un établissement musical demeurent assez rares⁹³. Pierre Jamet doit donc multiplier et diversifier les engagements musicaux et s'essaie donc, plus encore que les autres instrumentistes, à une carrière de soliste. En marge de son activité ponctuelle de musicien d'orchestre, pour laquelle il concède avoir joué « des choses qui [l']intéressent, et d'autres moins, bien sûr⁹⁴ », Pierre Jamet façonne son jeu et sa technique, gagne en maturité et tente de s'offrir une visibilité en tant que soliste. En 1917, il devait assurer deux séances de musique programmées chez Laurent, la première devait faire entendre la *Sonate pour flûte alto et harpe* pour la première fois sur harpe à pédales, la deuxième séance les *Danses sacrée et profane* qui, elles aussi, n'avaient été entendues jusqu'alors que sur harpe chromatique. Pierre Jamet travaille assidûment avec Debussy la partition des *Danses* qui offrent une position de harpiste de premier plan, assure la première séance, au cours de laquelle il fait entendre la *Sonate*, mais ne peut honorer la deuxième ; Debussy ne manque pas de souligner son désarroi à devoir à nouveau faire entendre sa *Sonate* sur harpe chromatique⁹⁵ :

Mlle Féart ayant une bronchite, et Mr Jamet s'étant cru obligé de l'imiter ! C'est ainsi qu'hier je n'avais plus ni harpiste ni chanteuse. Madame Croizat a très aimablement remplacé l'une, et Mlle Dalliès — que vous connaissez, a bien voulu prendre la place de Mr Jamet. J'ai pu constater une fois de plus la supériorité de la harpe à pédales sur la harpe chromatique qui, si j'ose m'exprimer ainsi, n'enveloppe rien, et rend les délicieux son harmoniques, pareils à un tambour voilé.

⁹² Le Quatuor à cordes Casadesus est à ne pas confondre, comme la presse musicale avait coutume de le faire, avec la Société des instruments anciens, fondée également par Marius Casadesus, et le quatuor de harpes chromatiques fondé par Marie-Louise Casadesus.

⁹³ Lors d'une entrevue pour l'ORTF, le journaliste Jacques Vaudoux questionne Pierre Jamet sur « le climat musical de la France avant la guerre de 1914 ». Voici sa réponse : « il y avait certainement moins de conservatoires en France qu'il n'y en a maintenant et en tous cas, on enseignait très peu la harpe : maintenant [en 1968] presque tous les conservatoires de province enseignent la harpe, et chaque année, le nombre des classes de harpe augmente, ce qui n'était pas, à cette époque-là ». (Jacques Vaudoux, « 75ème anniversaire de Pierre Jamet (Interview) », bulletin de l'AIHAH, 1972, p. 42).

⁹⁴ Quatrième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁹⁵ Lettre de Claude Debussy à Jacques Durand, 22 mars 1917 (Denis Herlin, François Lesure (éd.), *Claude Debussy, correspondance (1872-1918)*, NRF, Gallimard, 2005, p. 2090.

L'année 1922 marque un tournant décisif dans sa carrière de jeune interprète : il donne, le 15 mai, son premier récital, Salle Érard, aux côtés de Madeleine Grey. Le programme, constitué d'œuvres majeures du répertoire harpistique – *L'Impromptu* et *Une Châtelaine en sa tour* de Fauré, *La Source dans le bois* de Tournier, mais également de pièces du répertoire baroque sur harpe ancienne – faisait la part belle aux œuvres de Debussy. Aux côtés de la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, Jamet interprète *La Jeune fille aux cheveux de lin* ainsi que *Danseuses de Delphes*, d'après ses propres transcriptions. Tout en précisant⁹⁶ : « si je me suis permis de jouer ces pièces, c'est parce qu'il [Debussy] m'en avait donné l'autorisation, il avait trouvé lui-même que ça allait. C'est lui-même qui m'a engagé à le faire, même ». Parmi les œuvres majeures du répertoire harpistique qui lui permettent de se faire entendre comme soliste d'œuvres orchestrales entre 1918 et 1925, relevons la *Pièce de concert* de Büsser⁹⁷, le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart en compagnie d'Albert Manouvrier⁹⁸, l'*Introduction et Allegro* de Ravel et le *Konzertstück* de Pierné.

Si René Le Roy ne se fait entendre que très occasionnellement en tant que soliste d'orchestre durant ses jeunes années d'exercice⁹⁹, si aucune annonce dans la presse périodique¹⁰⁰ ne fait mention d'un concert de René Bas, Paul Grout ou Roger Boulmé, c'est que l'organisation et le financement d'un récital n'est pas à la portée d'un jeune artiste, comme le rappelle Adolphe Boschot¹⁰¹ :

Voulez-vous savoir ce que doit déboursier le virtuose qui tient à se faire entendre autrement que par les banquettes ? Il devra d'abord louer une salle, ci, en moyenne, de 300 à 600 francs, outre les contrôleurs et le service d'ordre ; faire imprimer 350 affiches (double colombier), ci, environ 300 francs ; puis les faire afficher, ci, environ 500 Francs ; faire annoncer son « récital » par les revues spéciales, acquitter le coût des programmes, billets à souche, invitations et faveurs, ci, au moins 100 francs ; l'envoi des dits, timbres et confection, ci, environ 200 francs ; le droit des pauvres, les droits d'auteur – sans compter les cachets que certaines convenances obligent parfois le bénéficiaire d'offrir aux artistes qui lui « prêtent » leur concours. Il ne faut pas oublier ce que prélève aussi l'impresario... Multipliez ces chiffres par trente ou quarante pour l'heure présente ; mais rien n'a changé, si ce n'est ce « coefficient », qui est celui de la « vie chère ». On peut juger ainsi de quelle habileté un virtuose doit faire preuve dans la composition du programme, dans le choix du moment où il donne un concert, pour espérer en couvrir les frais...

⁹⁶ Quatrième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 20 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

⁹⁷ Programme de concert du Conservatoire Renée Maubel, « grand festival du 25 février 1917 », Fonds Jamet, boîte n°1 « concerts hors quintette », BLGF.

⁹⁸ Programme de concert donné le 6 mai 1917 salle Couesnon, Fonds Jamet, boîte n°1 « concerts hors quintette », BLGF.

⁹⁹ D'après le dépouillement des programmes de concerts du Fonds Le Roy, boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

¹⁰⁰ D'après le dépouillement des périodiques musicaux que nous avons réalisés sur la période allant de 1922 à 1939.

¹⁰¹ Cité par René Dumesnil dans *L'envers de la musique*, Paris, la Nouvelle édition, 1948, p. 150.

L'engagement au sein d'un ensemble de musique de chambre, bien qu'il réponde en premier lieu à une volonté du musicien de s'investir dans un genre et un corpus musical bien particuliers, soulève ainsi d'autres questions : celle relative à la disponibilité de l'interprète – lorsque celui-ci appartient à d'autres organes musicaux, celle de sa visibilité – le musicien chambriste évoluant dans un cercle social plus restreint ; mais aussi celle de sa rémunération et sa capacité à vivre de son art. Le contexte socio-historique dans lequel évoluent les musiciens du Quintette n'est pas plus favorable à une carrière de musicien d'orchestre que celle de musicien chambriste. Aussi n'est-il pas plus risqué financièrement de rejoindre une association de musique de chambre, bien que la recherche de financement et de partenariats soit à la charge du musicien et puisse revêtir une dimension plus aléatoire.

2.3. Rencontre et formation du Quintette Instrumental de Paris

L'année 1922 correspond à la date officielle de création du Quintette Instrumental de Paris, En l'absence de tout document officiel venant l'attester, nous nous appuyons, d'une part, sur les articles de presse mentionnant cette année de formation, d'autre part, sur le papier à en-tête que le Quintette Instrumental de Paris utilise pour des correspondances professionnelles. Sur celui-ci renseigne les informations suivantes : « société de musique de chambre fondée en 1922 », basée à Paris, René Bas en étant le secrétaire. En l'absence d'informations supplémentaires, nous pouvons légitimement penser que René Le Roy prend le titre de président. C'est d'ailleurs lui qui prend en charge la majorité des échanges épistolaires avec les différents intervenants du milieu musical.



Illustration 3 : papier à en-tête du Quintette Instrumental de Paris, à gauche on peut lire « Secrétaire René Bas »¹⁰²

¹⁰² Lettre autographe de René Bas à Robert Brussel, New-York (États-Unis d'Amérique), le 25 février 1934, BnF, [VM BOB-19937.

Afin de comprendre le cheminement du Quintette à ses débuts, il est important de mentionner le rôle de tout premier plan qu'a tenu Marcel Grandjany qui, bien qu'il n'officie que deux saisons musicales, fait bénéficier aux autres membres de sa grande notoriété.

2.3.1. Marcel Grandjany (1891-1975) et l'expérience fugitive du Quintette

Premier harpiste de l'ensemble instrumental, Marcel Grandjany jouit, à l'instar de René Le Roy, d'une réputation déjà fort établie en 1922, à la création de l'ensemble. Musicien précoce, il débute la musique avec sa cousine Juliette Grandjany, premier prix d'harmonie et d'accompagnement du Conservatoire de Paris. L'apprentissage de la harpe se poursuit auprès d'Henriette Renié dans le cadre de cours privés, puis au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Alphonse Hasselmans. Il obtient à 11 ans, un 1^{er} prix de solfège, dans la classe de Noël Gallon, et à seulement 13 ans, un 1^{er} prix de harpe. Son intérêt pour la composition et l'orchestration le pousse à reprendre ses études au Conservatoire et à suivre les classes d'harmonie et de contrepoint – classe de Roger-Ducasse, dont il obtient, en 1918, deux prix supplémentaires. Il poursuivra cette double carrière de harpiste et de compositeur sa vie durant. Bien que très jeune, Marcel Grandjany se fait rapidement connaître en tant qu'harpiste virtuose. Ne disait-on pas de lui, lors d'un de ses premiers concerts publics, le 23 mai 1906¹⁰³ :

C'est presque encore un enfant que Marcel Grandjany. Quatorze ans ! Et voilà près d'un an qu'il remportait au Conservatoire le premier prix de harpe ! [...] Monsieur Grandjany a-t-il, à quatorze ans, quelque chose encore à apprendre pour jouer de la harpe mieux qu'il n'en joue ? Oui, sans doute ; mais quoi ? Je ne sais que son maître, M. Hasselmans, qui puisse nous renseigner là-dessus. Nous, nous ne voyons pas...

Mais c'est sans doute sa posture de soliste d'orchestre qui lui offre, à ses débuts, une plus grande visibilité, tant les récitals de harpe demeurent encore rares, au début du XX^e siècle. Il assure la première audition des *Variations Plaisantes sur un thème grave* de Roger-Ducasse aux Concerts Lamoureux du 24 janvier 1909, puis se fait entendre salle Érard aux côtés de l'orchestre Duvillard le 22 mars, dans le *Concerto* d'Henriette Renié et le *Konzertstück* de Pierné. En 1913, il exécute *L'Introduction et Allego* de Ravel, salle Érard, en présence du compositeur.

¹⁰³ Le « Five o'clock du Figaro », 23 mai 1906, concert donné à l'occasion de l'inauguration du Comité Olympique international, au Foyer du Théâtre-Français. (Fabien, « Le Five o'clock du Figaro », *Le Figaro*, 24 mai 1906, p. 1-2).

À l'issue de la Première Guerre mondiale, Grandjany est nommé harpiste solo des Concerts Lamoureux, aux côtés de son premier professeur, Henriette Renié. Ayant épousé une Américaine de naissance en 1919, Grandjany est l'un des premiers artistes français à se rendre régulièrement sur le continent américain, en tournée, puis en tant que professeur. Une première série de concerts est menée en 1923, puis une seconde, de plus grande envergure, l'année suivante¹⁰⁴ :

Mais alors que ses concerts s'adressaient l'année dernière à un public fermé et choisi des Clubs, des Universités, des Collèges et des Conservatoires, ils s'adresseront cette année aux habitués des grandes auditions. Le premier doit avoir lieu le 5 février à New York, au Aeolian Hall.

Ce récital marque ainsi le début d'une longue série de tournées que Grandjany effectuera chaque année¹⁰⁵, invité par les plus grands orchestres outre-Atlantique¹⁰⁶. Dans une lettre en date du 23 novembre 1923 à Robert Brussel, président de la toute nouvelle Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques (AFEEA), qui deviendra plus tard l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), Marcel Grandjany précise¹⁰⁷ :

Monsieur,

Je vous prie de bien vouloir examiner si les titres que je vous sou mets peuvent m'obtenir l'appui de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges artistiques pour ma prochaine tournée de concerts aux États-Unis et au Canada que je ferai sous la direction de Monsieur Bernard Laberge (de Montréal) et dont voici les détails principaux :

- Récital de début à New York (Aeolian Hall, 1^{er} février)
- Tournée de 20 concerts au Canada (Montréal, Québec, etc.)
- Engagements avec orchestre : 1^{er} avec le « New York Symphony » (M. Walter Damrosch) pour jouer les *Variations plaisantes sur un thème grave* de Roger-Ducasse ; 2^e avec le Cincinnatti [sic] symphony orchestra pour jouer les *Danses* de Claude Debussy et le *Concerto* de Renié.
- Plus d'autres engagements et pourparlers à New York dont je n'ai pas encore le détail.

D'une tournée de vingt concerts initialement prévus, ce sont finalement trente-trois manifestations outre-Atlantique qui se sont tenues en février et mars 1924¹⁰⁸. Il est vrai que Marcel Grandjany jouit, en effet, de l'influence de Nadia Boulanger outre-Atlantique, ses tournées ayant été grandement soutenues par le très récent Conservatoire Américain de Fontainebleau où il enseigne son instrument dès 1921. À ce sujet, Grandjany précise, dans une

¹⁰⁴ « Conservatoire américain », *L'Abeille de Fontainebleau*, 25 janvier 1924, p. 1.

¹⁰⁵ Wenonah Milton Govea, « Marcel Grandjany », *Nineteenth and Twentieth century harpists, a bio-critical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1995, p. 109.

¹⁰⁶ Le fascicule publicitaire du Conservatoire américain de Fontainebleau pour les cours d'été du 25 juin au 25 septembre 1934, une biographie de Marcel Grandjany précise : « he has been soloist of the New York Symphony and the Boston Symphony ». (Archives Diplomatiques, AMAE, fonds SOFE (Service des Œuvres Françaises à l'étranger), 417QO, dossier n° 506).

¹⁰⁷ Lettre autographe de Marcel Grandjany à Robert Brussel du 23 novembre 1923. BnF, département de musique.

¹⁰⁸ « Marcel Grandjany », *Le Courrier musical*, 1^{er} juin 1924, p. 328.

seconde lettre adressée à Robert Brussel¹⁰⁹ : « je pars un peu sous le patronage du Conservatoire Américain de Fontainebleau, dont vous avez certainement entendu parler et pour lequel je ferai le plus de propagande possible en Amérique ». Ce patronage s'effectue à la faveur d'échanges et de réseaux d'influences, à commencer par celui de Walter Damrosch, francophile et cofondateur du Conservatoire américain, mais également des étudiants venus prendre des leçons en France puis revenus en Amérique¹¹⁰ : « Monsieur Grandjany s'est déjà mis en rapport avec les anciens élèves du Conservatoire de Fontainebleau qui lui prépareraient, nous le savons, dans certaines villes où il doit s'arrêter, des réceptions enthousiastes ». Cette carrière internationale naissante ne laisse que peu de temps libre à Marcel Grandjany qui, pourtant, s'engage au sein du Quintette Instrumental de Paris et y assure, au moins, les deux premières saisons musicales, 1922-1923 et 1923-1924. La saison suivante marque le retrait progressif de Grandjany de l'aventure du Quintette. Alors que l'on peut lire dans le *Comoedia*¹¹¹ du 25 décembre 1924 que « le harpiste français Marcel Grandjany [...] fait en ce moment une nouvelle tournée [aux États-Unis] qui aura une durée de plusieurs mois », la fin de saison en compagnie du Quintette semble ainsi fortement compromise. Une note glissée dans le programme du Gala du 25 mai 1925 à Longwy (en Lorraine) nous apprend ainsi¹¹² :

À la dernière heure nous apprenons par télégramme que Monsieur Marcel Grandjany, retenu en Amérique, ne pourra accompagner le QIP, à notre grand Gala artistique. Il sera remplacé par son successeur aux Concerts Lamoureux Monsieur P. Jamet, 1^{er} prix du Conservatoire de Paris.

Il est fort probable que le concert du 15 mai 1925 ait été également assuré par Pierre Jamet, bien que la presse musicale n'en n'ait pas relayé l'information. Dès le concert inaugural de la saison 1925-1926, à l'occasion du Festival Roussel à la S.M.I du 15 octobre, le nom de Pierre Jamet est désormais crédité comme interprète du Quintette Instrumental de Paris. Sa nomination résonne comme une évidence, ami de Grandjany et condisciple aux Concerts Lamoureux, mais également son cheminement musical et personnel rejoint celui de René Le Roy et son quintette naissant.

¹⁰⁹ Lettre autographe de Marcel Grandjany à Robert Brussel du 29 novembre 1923. BnF, département de musique.

¹¹⁰ « Conservatoire américain », *art. cit.*, p. 1.

¹¹¹ « La musique à l'étranger : États-Unis », *Comoedia*, 24 décembre 1924, p. 2.

¹¹² Programme de concert du Quintette Instrumental de Paris, Fonds Jamet, boîte n° 4 « Quintette Instrumental de Paris », chemise n° 1 « 1924-1929 », BLGF.

2.3.2. Rencontre et création du Quintette Instrumental de Paris

Les souvenirs de Pierre Jamet font mention d'un concert, en 1922, pouvant être à l'origine de la formation du Quintette. Il se pourrait qu'il s'agisse du concert du 22 novembre 1922 à la Salle Érard – rappelons là que les récitals de harpe à pédales se déroulaient presque exclusivement à la salle Érard, principal lieu de promotion des harpes fabriquées par la Maison du même nom et qui fournissait à titre gracieux les instruments aux interprètes. Aux côtés de Marcel Grandjany étaient présents Madeleine Grey, René Le Roy, Robert Siohan et Arthur Honegger¹¹³. Il est vrai qu'à l'occasion de ce concert, Marcel Grandjany fait entendre la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy, aux côtés de René Le Roy avec lequel il collabore régulièrement depuis peu. Mais c'est Robert Siohan, partenaire privilégié de Le Roy, qui tient la partie d'alto. L'on pourrait supposer que Grandjany et Le Roy aient demandé en premier lieu à Robert Siohan d'intégrer le Quintette Instrumental de Paris. Celui-ci quittait tout juste le Conservatoire de Paris d'où il avait obtenu son premier prix, non seulement en alto, mais également en contrepoint et fugue. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale – il n'avait que 22 ans en 1914, il achève ses études au Conservatoire à la fin du conflit, dans les classes d'Albert Lavignac (harmonie) et Georges Caussade (contrepoint et fugue). Plusieurs possibilités pourraient expliquer, selon nous, le non-engagement de Robert Siohan. D'une part, en parallèle de sa carrière d'altiste interprète, il se revendique très tôt compositeur¹¹⁴ : il poursuit, à la sortie du Conservatoire, ses études de composition avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Il s'était présenté au Concours du Prix de Rome dès 1919¹¹⁵ sans toutefois en avoir été récompensé. D'autre part, si Rohozinski le présente, en 1925, comme « altiste et compositeur »¹¹⁶, c'est en tant que chef d'orchestre que son nom est passé à postérité. Il dirige l'oratorio *Le Roi David* d'Arthur Honegger lors de sa création le 15 mars 1924 salle Gaveau et, désireux de prolonger le certain succès dont il bénéficie, fonde son propre ensemble, les

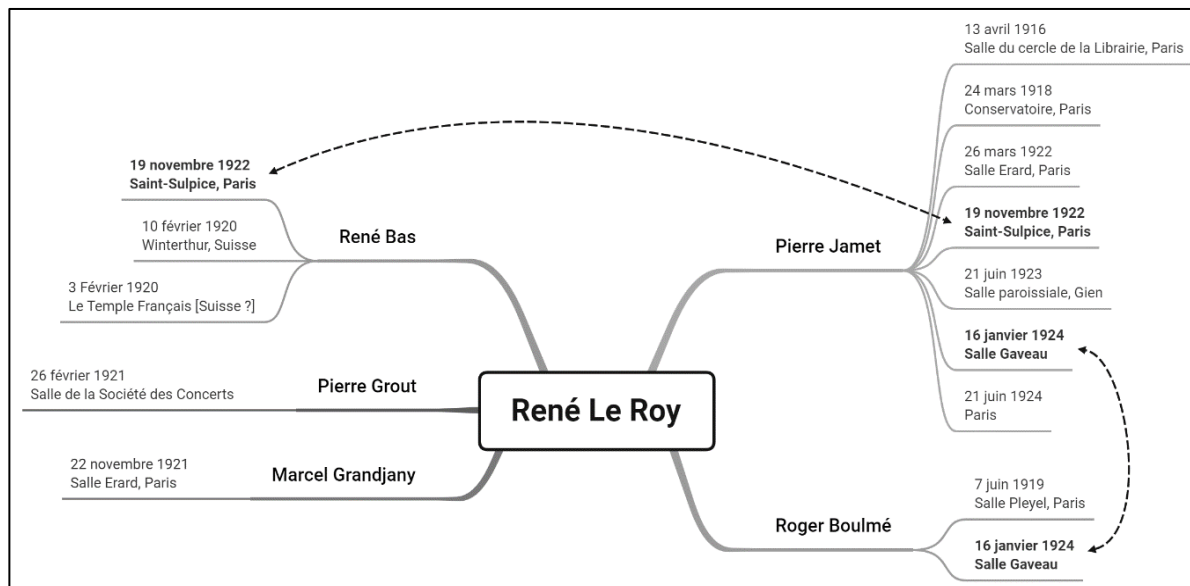
¹¹³ Le programme complet du concert comprenait les œuvres suivantes : Jean-Baptiste Loeillet, *Sonate pour flûte et harpe* ; Marcel Grandjany, *Rapsodie, Arabesque, Sérénade* ; Hugo Wolf, *Recueillement* ; Johannes Brahms, *Cœur fidèle, Mon amour est pareil aux buissons, Dimanche* ; Jacques de La Presle, *Le jardin mouillé* ; Balthazar Galuppi, *Adagio et Allegro, Pancrace Royer, Le Sensible* ; Domenico Scarlatti : *13^e sonate* ; Arthur Honegger, *Deux poèmes* ; Maurice Ravel, *Chants hébraïques* ; Paul Roussel, *Printemps* ; Claude Debussy, *Sonate pour flûte, alto et harpe*. Fonds Le Roy, « programmes de concerts », boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

¹¹⁴ Le nom de Robert Siohan est cité dans la rubrique « mobilisés » de l'article « Nos compositeurs de musique », *La musique pendant la guerre*, 14 décembre 1916, p. 164.

¹¹⁵ Son nom apparaît dans la liste des candidats au concours du Prix de Rome du journal *L'Excelsior*. (Le Veilleur, « Pont des Arts », *L'Excelsior*, 19 juin 1920, p. 4.

¹¹⁶ Pierre Hermant, « musique de chambre et piano ». (Ladislav Rohozinski, *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, tome 2, Paris, Editions musicales de la Librairie de France, 1925, p. 132.

Concerts Siohan, en 1929¹¹⁷. Dès lors, il consacre presque exclusivement sa carrière à la direction. C'est donc Pierre Grout qui prend la place d'alto au sein du Quintette et il ne la quitte qu'en 1940.



Graphique 2 : collaborations musicales entre les membres du Quintette avant la formation de l'ensemble (1916-1924)

Le schéma ci-dessus rend compte des relations entre les différents interprètes du Quintette avant sa formation et met en évidence le rôle des concerts partagés. Le choix d'inscrire René Le Roy à l'origine du groupement ne se justifie pas uniquement par le témoignage de Pierre Jamet, mais également au regard des concerts qu'il partage avec les futurs membres du Quintette. C'est en effet le seul artiste qui collabore musicalement avec les cinq autres musiciens depuis 1916. Dès 1916, René le Roy rencontre en premier lieu le harpiste Pierre Jamet à l'occasion d'un concert donné le 13 avril au bénéfice des artistes polonais victimes de la guerre ; ils interprètent ensemble le « Trio des jeunes israélites », extrait de *L'Enfance du Christ* de Berlioz, avec Albert Manouvrier. Ils se font entendre deux ans plus tard à la Salle des Concerts du Conservatoire de Paris dans la *Légende* op. 17 de la compositrice Marcelle Soulage, trio pour flûte hautbois et harpe. Roger Boulmé est le deuxième interprète avec lequel

¹¹⁷ Paul Le Flem écrit, au sujet de la formation du nouvel ensemble : « M. Siohan débuta, il y a quelques années, avec le *Roi David*, d'Honegger, qu'il fit connaître dans sa version orchestrale au public parisien. Il apparut tout de suite que ce jeune musicien avait un tempérament de chef à qui diverses occasions permirent, par la suite, de s'affirmer avec éclat et talent. Aujourd'hui, M. Siohan se présente à la tête d'une nouvelle et jeune association qui ne craint pas d'inscrire à un premier concert les noms de Stravinsky et de Honegger. L'audace favorise de tels débuts. On reste frappé par la chaleur de l'exécution et par l'entrain de ces intrépides concertistes, M. Siohan en règle, du reste, le jeu, avec une maîtrise, avec une fougue, avec une netteté remarquables. Ses interprétations ont de la vigueur, du rythme et c'est en musicien accessible à l'émotion et capable de pénétrer le sens d'une œuvre que M. Siohan en surveille le sûr déroulement. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler de ce vaillant groupement et de son chef ». (Paul Le Flem, « MM. Goldschmann et Siohan », *Comoedia*, 2 décembre 1929, p. 2).

René Le Roy partage un concert, le 7 juin 1919 à la salle Pleyel¹¹⁸, mettant en avant les œuvres de deux compositeurs, Émile Nerini et Marcel Lambert-Mouchague. Bien qu'ils n'exécutent pas la même pièce, Pierre Grout et René Le Roy partagent l'affiche lors d'un concert donné le 26 février 1921 à la Salle de la Société des Concerts, à Paris. À cette occasion, la *Suite brève en six mouvements* de Rohozinsky est donnée en première audition par René Le Roy, Robert Siohan et Lili Laskine, tandis que le quatuor Casadesus, dont faisait partie Pierre Grout, interprète le *Quatuor n°2* de Marius Casadesus¹¹⁹. René Le Roy et René Bas se rencontrent au sein du Double Quintette de Paris avec lequel ils effectuent une tournée musicale en Suisse à l'hiver 1920.

À partir de 1922, Pierre Jamet devient, avec le temps, un partenaire musical régulier de René Le Roy, qu'il s'agisse de formations en trio flûte-alto-harpe, en duo flûte et harpe – en particulier pour la *Sonate* de Stanley, ou en accompagnement de mélodies. Deux événements musicaux jouent un rôle de premier plan dans la constitution du nouvel ensemble. Le 19 novembre 1922 se tient, en l'église Saint-Sulpice à Paris, un hommage au compositeur Camille Saint-Saëns disparu l'année passée, au cours duquel est donné le *Requiem*. Pierre Jamet, René Le Roy et René Bas y prennent part. À l'instar de Robert Siohan précédemment, la question du choix du harpiste se pose et l'on peut se demander légitimement pourquoi Pierre Jamet n'a pas été approché en premier afin d'intégrer le futur ensemble. Dans la perspective où Pierre Jamet ait pu être pressenti en premier, outre la question de la notoriété, sans doute plus importante pour Marcel Grandjany, il se pourrait que Jamet ait voulu privilégier son poste à l'orchestre Lamoureux, étant en début de carrière, dans l'espoir, avec le temps, d'obtenir le poste de harpiste solo – poste qu'il obtient finalement en 1924. D'autre part, il se pourrait que les membres aient perçu une opportunité de profiter de la notoriété naissante de Grandjany en Amérique pour faciliter leurs propres déplacements outre-Atlantique. Dès 1924, Pierre Jamet remplace Grandjany au sein de l'ensemble et en devient l'un des membres emblématiques¹²⁰. Enfin, le concert en trio du 16 janvier 1924¹²¹, donné à la salle Gaveau, auquel participent Le Roy, Jamet et Boulmé, peut être perçu comme un concert-test avant la future intégration de Pierre Jamet à la place de Marcel Grandjany. Dans le cadre d'une « Soirée de bonne humeur »

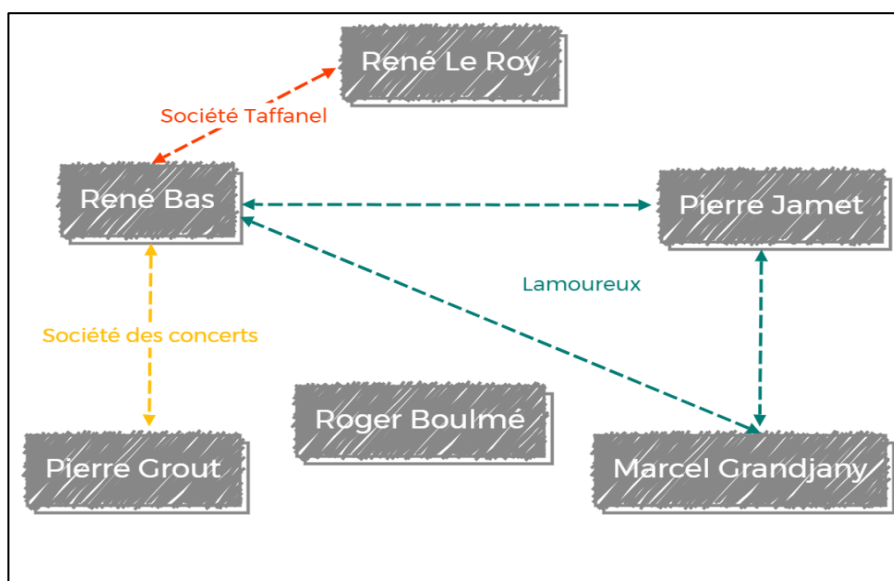
¹¹⁸ Spleen l'Ancien, « Choses de Paris », *La Presse*, 12 juin 1919, p. 2.

¹¹⁹ Le concert est également partagé avec Madeleine Grey,

¹²⁰ Dans certaines plaquettes publicitaires de concerts, Pierre Jamet est présenté comme le véritable instigateur du Quintette Instrumental de Paris, en revisitant quelque peu les origines de la formation. Voir par exemple : « éliminant le second violon du quatuor classique, Pierre Jamet ajoute deux nouveaux instruments peu utilisés dans les concerts de musique de chambre : la flûte à la voix agreste et la harpe aux sonorités si fluides qui se mêlent au chant des cordes ». (Programme de concert du « Quintette instrumental Pierre Jamet », slnd [ca. 1950], direction de l'éducation publique Beaux-Arts, archives Jamet, AIHAH).

¹²¹ Programme conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 1 « concerts hors quintette », BLGF.

donnée par Mona Gondré, de l'Odéon, le choix programmatique proposé par les instrumentistes témoigne déjà de l'influence musicale du Quintette nouvellement formé, en particulier dans son attirance pour les musiques du XVIII^e siècle et les œuvres françaises¹²². La harpe se substituant au clavecin, il est aisé de faire entendre des duos ou trios dont on propose un arrangement ou une transcription ; la harpe réalise alors le *continuo* ou la partie d'accompagnement. La programmation de ce concert comprenait ainsi un *Trio* pour flûte, clavecin et violoncelle de Rameau, une *Sonate* pour flûte et clavecin de Stanley¹²³, déjà interprétée par Le Roy et Jamet lors d'un précédent concert en janvier 1923¹²⁴, ainsi que la *Sonate* pour violoncelle et clavecin de Locatelli.



Graphique 3 : visibilité des interprètes du *Quintette* au sein des orchestres parisiens (1918-1925)

En marge des concerts partagés, les musiciens nouent également des relations au sein des grandes sociétés orchestrales. Retenons l'Orchestre Lamoureux qui, entre 1920 et 1924, accueille trois des cinq membres du Quintette ; la Société pour instruments à vent Taffanel, dans laquelle René Bas et René Le Roy se font entendre ; la Société des concerts du Conservatoire au sein de laquelle René Bas et Pierre Grout se rencontrent. Enfin, Roger Boulmé, ayant rejoint les rangs de l'orchestre Colonne à sa sortie du Conservatoire, ne semble

¹²² L'analyse plus poussée des programmes de concerts sera l'objet du chapitre 2 de la 2^e partie.

¹²³ Le programme ne précisant pas l'opus exact, il pourrait s'agir soit de l'Opus 1, *Eight Solos* pour flûte et basse continue, composées en 1740, soit de l'Opus 6, *Six Solos* pour flûte et basse continue, composées en 1745 par le compositeur anglais John Stanley (1712-1786).

¹²⁴ Programme de concert, Fonds Jamet, BLGF.

pas avoir partagé de concerts avec d'autres figures du Quintette. La rencontre avec les futurs membres du Quintette reste, donc, un mystère.

2.3.3. *Implantation du Quintette et constitution d'un nouveau répertoire en quintette*

Contrairement au quatuor à cordes ou au trio avec piano, la tradition du quintette, en tant que formation reconnue et appréciée du public, ainsi que son répertoire musical afférent, étaient parfaitement inexistantes jusqu'alors. La promotion d'une nouvelle formation chambriste, qui plus est atypique dans sa constitution, se résume donc à deux actions : se faire entendre et se faire connaître. Quelles étaient les stratégies que le Quintette Instrumental de Paris pouvait mettre en place afin d'accroître rapidement sa visibilité en début de carrière ? Recensions dans la presse, tracts publicitaires, concerts partagés, interactions professionnelles avec les compositeurs de leur temps sont autant de moyens employés par le Quintette, dès 1922, dans le but de s'implanter dans le milieu musical français, puis international. C'est à l'occasion de son premier concert, le 8 juin 1923, que le Quintette Instrumental de Paris fait l'objet, pour la première fois, d'un certain nombre d'articles dans la presse musicale et généraliste. Dans son édition du 1^{er} juin, *La Semaine à Paris*¹²⁵ décline le programme : l'article fait mention d'œuvres de Rameau, Roland-Manuel, Debussy, Mozart, Haydn, Fauré, Laparra, Saint-Saëns et Beethoven et précise également la présence, aux côtés de l'ensemble, de Lola Rieder. Ce tout premier concert est donc partagé avec une cantatrice et ne peut donc pleinement revendiquer son caractère inaugural à l'égard du nouvel ensemble. De surcroît, le Quintette ne dispose pas encore d'œuvres écrites spécifiquement pour la combinaison de leurs cinq instruments ; c'est donc une programmation relevant davantage d'arrangements ou de transcription d'œuvres qui est proposée au public mélomane découvrant cette nouvelle formation. Toujours en amont du concert, *Le Guide du Concert* publie une photographie des musiciens accompagnée d'une courte présentation de l'ensemble¹²⁶:

Le but que poursuit ce nouveau et unique groupement est extrêmement intéressant. Les œuvres qu'il a inscrites à son répertoire présentent, en plus de leur valeur musicale, un grand attrait de variété de timbre [...]. La plupart de ces œuvres au reste très peu jouées, bénéficiaient rarement d'interprétations parfaites, car elles étaient confiées le plus souvent à des artistes qui, même s'ils étaient d'excellents virtuoses, ne pratiquaient pas assidûment le travail collectif dans lequel réside le secret des merveilleuses exécutions de nos principaux quatuors à cordes. Cette raison, entre autres, assurera rapidement le succès de ce nouveau groupement qui réunit d'ailleurs des artistes jeunes mais déjà réputés.

¹²⁵ Anonyme, « programme des concerts de la semaine », *La Semaine à Paris*, n° 76, 1^{er} juin 1923, p. 13.

¹²⁶ Anonyme, « Quintette Instrumental de Paris, société de musique de chambre », *Le Guide du Concert*, 1^{er} juin 1923, p. 511.

Le premier cliché accompagnant le descriptif *sus-cité* (cf. illustration 4, gauche¹²⁷) a immortalisé la fugitive participation de Marcel Grandjany avant son départ pour de nouveaux horizons. Dès 1923, une plaquette publicitaire¹²⁸ présentant, en *recto*, la photographie officielle et en *verso* des extraits de presse élogieux, est éditée et distribuée, lors des concerts, en accompagnement des livrets de programmes et à l'attention des différents acteurs de la vie musicale. On y découvre ainsi les interprètes originels, dont l'attention converge vers une partition tenue par René Le Roy. La disposition retenue laisserait suggérer qu'il s'agisse de celle qu'ils employaient durant les phases de jeu ; on remarque, à cette fin, la primeur donnée aux instruments aigus mélodiques – violon, flûte – positionnés aux deux extrémités de l'arc de cercle. Remarquons pour finir le choix de grouper les instruments historiquement liés à la Sonate de Debussy – flûte alto et harpe – d'un côté, et l'ajout d'un violon et d'un violoncelle de l'autre. Peut-être consultent-ils d'ailleurs la partition de Debussy ? Une deuxième photo (illustration n° 4, droite¹²⁹) présentant les musiciens de face est également imprimée sur certains programmes des premiers concerts.

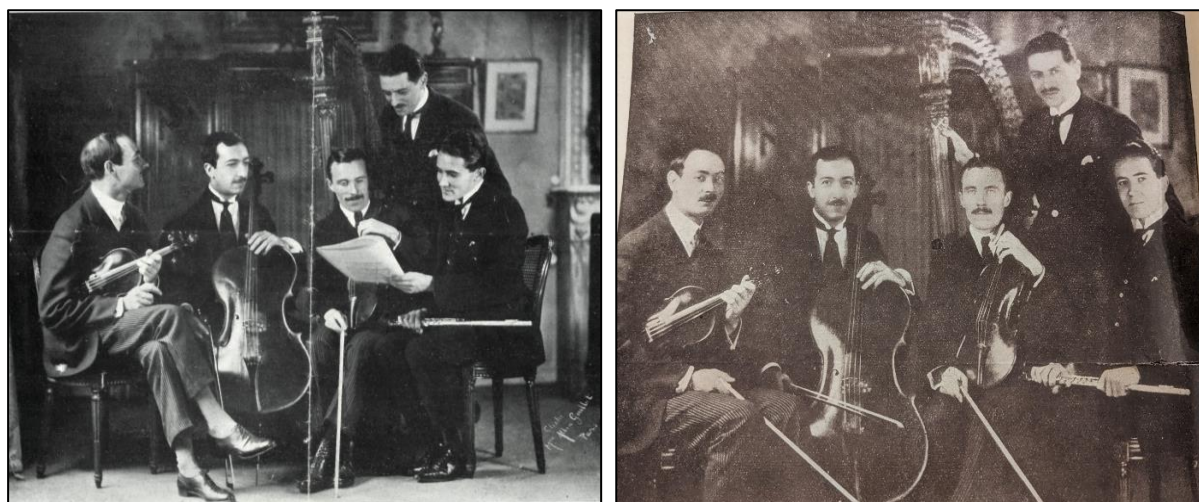


Illustration 4 : premières photographies professionnelles du Quintette Instrumental de Paris en 1923
De gauche à droite (pour les deux clichés) : René Bas (violon), Roger Boulmé (violoncelle), Pierre Grout (alto),
Marcel Grandjany (debout, harpe) et René Le Roy (flûte).

Ces photographies d'origine seront vite supplantées par une nouvelle (illustration 5), mettant en scène le harpiste Pierre Jamet invité à remplacer Grandjany dans les années suivantes.

¹²⁷ Un exemplaire de cette première plaquette publicitaire est conservé aux archives Jamet, boîte n° 7 « documents sur le Quintette », BLGF. Sur le *verso* est imprimé *a posteriori*, au moyen d'un tampon, le message suivant : « M. Grandjany en tournées de concerts aux États-Unis pour plusieurs saisons sera remplacé par M. Pierre Jamet ».

¹²⁸ Voir l'annexe n° 8.

¹²⁹ Photographie imprimée sur le programme de concert du Quintette Instrumental de Paris à Prague le 29 novembre 1924. Archives Jamet, boîte n° 4 « programmes de concerts », chemise n° 1 « 1924-1929 », BLGF.



Illustration 5 : photographie du Quintette Instrumental de Paris en 1926¹³⁰
 De gauche à droite : Roger Boulmé (violoncelle), Pierre Grout (debout, alto), René Bas (violon),
 Pierre Jamet (debout, harpe), René Le Roy (flûte)

La disposition des musiciens de ce second cliché se veut plus classique et moins recherchée dans la mise en scène des musiciens. Les instruments sont, en revanche, parfaitement identifiables et mis en valeur. Ce nouveau cliché sera abondamment diffusé dans la presse musicale, au moyen d'une seconde plaquette publicitaire éditée probablement en 1928¹³¹. En quatre pages, la plaquette est enrichie d'un grand nombre d'extraits de presse provenant d'organes français et étrangers, et surtout en dernière page, d'un « extrait du répertoire interprété par le Quintette Instrumental de Paris¹³² ». Trois catégories sont ainsi présentées : les quintettes pour flûte, harpe, violon, alto, violoncelle ; les quatuors flûte, violon, alto, violoncelle ; les trios, dont on distinguera d'une part les trios à cordes – violon, alto, violoncelle – d'autre part les trios exploitant toutes les combinaisons possibles qu'offrent les cinq instruments.

Le répertoire en trio et en quatuor n'est pas à négliger, notamment lors des premières années du Quintette : en l'absence d'œuvres écrites pour cinq instruments, ce répertoire s'avèrera déterminant pour la visibilité du groupe à ses débuts. Aussi peut-on relever l'existence

¹³⁰ L'illustration est publiée dans l'article « Le Quintette Instrumental de Paris », *Le Courrier musical*, 15 mai 1926, p. 289.

¹³¹ Un exemplaire de cette seconde plaquette publicitaire est conservé aux archives Jamet, boîte n° 7 « documents sur le Quintette », BLGF.

¹³² Voir l'annexe n° 9.

de concerts donnés à trois ou quatre interprètes, dans un répertoire restreint qui fera d'ailleurs plus tard partie intégrante du répertoire du Quintette. Nous citerons, par exemple, la participation du trio René Bas, Roger Boulmé et Pierre Jamet à la séance d'inauguration de la *Musique vivante*, le 23 octobre 1925, salle des Agriculteurs. Ce tout nouveau rendez-vous hebdomadaire, sous le patronage du *Guide du Concert* et de la *Nouvelle Revue Musicale*, est pensé et conçu par Léon Vallas, critique musical et directeur du *Guide*. Ce dernier en déroule les arguments, lors du discours introductif¹³³ :

La Musique Vivante doit être une large rubrique sous laquelle viendra s'inscrire peu à peu le nom de diverses institutions artistiques nouvelles, neuves, actuelles, vivantes, dont en ce moment nous par faisons la mise au point. Aujourd'hui, elle ne recouvre que la longue série de brèves séances dans lesquelles nous voulons fondre les genres, d'ordinaire séparés, du concert, du cours, de la causerie, de la conférence contradictoire, en les adaptant au goût de notre époque frénétique... Organisme vivant, la Musique Vivante sera en transformation continue, en évolution incessante, elle se modifiera selon les nécessités de l'heure et les désirs de nos habitués [...]. La Musique Vivante [...] sera toujours largement ouverte à tous les musiciens étrangers de valeur, mais elle réserve une place d'honneur et un traitement particulièrement affectueux aux compositeurs qui, à diverses époques, nous ont fait l'honneur de naître dans le même pays que nous.

La soirée de lancement déroule différents temps musicaux, alternant des causeries et du jeu : « la Vie musicale d'autrefois – ce que l'on n'entend guère », suivi de « quinze minutes d'histoire de la musique et des instruments », « le film de la vie musicale actuelle – la semaine passée », « critique parlée des théâtres lyriques et concerts », « la semaine prochaine, préparation aux auditions nouvelles », et enfin « meeting miniature, l'enseignement du chant au Conservatoire ». Parmi les intervenants, est annoncée la participation « des compositeurs Albert Roussel, Jean Cras, Paul Dupin, de Hélène Baudry, cantatrice, et Stella Goudeké (harpe-luth), de Betove (Michel-Maurice Lévy), de René Bas, Pierre Jamet et Roger Bovume [*sic*] (du Quintette de Paris), de Paul Bremond, flûtiste etc... et DU PUBLIC¹³⁴ ». Mentionnons au passage l'erreur orthographique du jeune Roger Boulmé, encore méconnu du public, ainsi que le raccourci « Quintette de Paris », que l'on retrouvera très fréquemment dans la presse, au même titre que « Quintette Le Roy ». C'est au trio qu'incombe la responsabilité d'ouvrir la séance. Comme le relate le journaliste Charles Monclar, les trois interprètes « ressuscitèrent, pour notre plus grand plaisir, les *Concerts royaux* de Couperin¹³⁵ », composés à l'attention de Louis XIV et joués à sa cour en 1714 et 1715. Il semblerait donc que le public

¹³³ L'homme de la coulisse, « La Séance d'inauguration de la Musique Vivante », *Le Guide du Concert*, 30 octobre 1925, p. 71-72.

¹³⁴ Anonyme, « Concerts de la semaine : la Musique Vivante », *Le Guide du concert*, 23 octobre 1925, p. 48.

¹³⁵ Charles Monclar, *L'information*, 26 octobre 1925, cité dans Anonyme, « La musique vivante devant les critiques », *Le Guide du concert*, 6 novembre 1925, p. 98.

ne soit pas coutumier des pièces ; aussi ne peut-il tenir rigueur aux interprètes d'avoir panaché les différents *Concerts royaux* – comprenant quatre numéros – en interprétant la musette du troisième, la forlane du quatrième et la gigue du premier. Laissant libre cours à l'interprétation, en l'absence de nomenclature instrumentale, les *Concerts royaux* sont donc proposés dans une adaptation violon, violoncelle et harpe tout à fait inédite, échappant par ailleurs à toute considération authentique et historique. Il n'en reste pas moins que ces *Concerts royaux* ouvriront un grand nombre de concerts du Quintette durant toute leur carrière.

QUINTETTES	
(Flûte, Harpe, Violon, Alto, Violoncelle)	
Suite	Vincent d'INDY
Sérénade op. 30.	Albert ROUSSEL
Concert à cinq op. 71.	Joseph JONGEN
Rapsodie Arabesque.	Cyril SCOTT
Sonate pour flûte et cordes.	Alex. SCARLATTI
Quatre Chansons de Bilitis.	G. DEQUIN
Cinq Hai-Kai.	Jacques PILLOIS
Nocturne et sérénade.	Henry WOOLLETT
Suite.	Marcel TOURNIER

Illustration 6 : extrait de répertoire du Quintette Instrumental de Paris, 1928¹³⁶

Une liste des principaux quintettes, choisis et mis en avant par le Quintette Instrumental de Paris lui-même – est éditée dans la plaquette publicitaire. La première livraison d'œuvres pour les cinq instrumentistes s'avère donc déterminante, puisque le principal enjeu des premières années d'activité de l'ensemble consiste à susciter, chez les compositeurs, la création d'un répertoire idoine. Hormis la pièce d'Alessandro Scarlatti (1669-1725), composée initialement pour deux flûtes, un alto et une basse continue¹³⁷, les autres quintettes sont écrits et dédiés à notre formation au début des années 1920. Les trois premières œuvres composées à l'attention du Quintette méritent que l'on s'y attarde, car non seulement elles inaugurent le catalogue d'œuvres en quintette, mais elles font aussi partie des pièces les plus jouées par le quintette sur l'ensemble de sa carrière. Cette constatation n'est pas le fruit d'une simple logique statistique – une œuvre composée au début des années vingt est potentiellement plus interprétée qu'une œuvre composée au milieu des années trente – mais les œuvres de d'Indy, Roussel et Jongen sont régulièrement programmées, quand d'autres ne seront jouées qu'à de rares occasions. Il est intéressant de remarquer que d'Indy, Roussel et Jongen, quoiqu'ayant

¹³⁶ Plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris, ca. 1928, p. 4. Archives Jamet, boîte n° 7, BLGF.

¹³⁷ Sans autre précision, il pourrait s'agir de la *Sonate n°24 pour flûte à bec, deux violons et basse continue* d'Alessandro Scarlatti, composée en 1725 en hommage au flûtiste allemand Joachim Quantz. René Le Roy assurerait la partie de flûte à bec, un arrangement pour violon et alto permettrait à René Bas et Pierre Grout d'en tenir la partie, et la basse continue par la harpe de Pierre Jamet et le violoncelle de Roger Boulmé. Cette adaptation en quintette a été annoncée comme étant donnée en « première audition » lors du concert donné par le Quintette le 27 mai 1924 à la salle des Agriculteurs à Paris. Elle sera interprétée à de nombreuses reprises par le groupe.

développé une esthétique musicale fort différente, jouissent tous trois d'une ascendance scholiste notable, à laquelle nous pouvons également ajouter Joseph-Guy Ropartz, Marcel Labey et son épouse Charlotte Sohy-Labey, qui signent tous trois une œuvre pour le Quintette, respectivement en 1928, 1938 et 1925. De plus, il est à noter le choix opéré par les membres du Quintette de se tourner volontairement vers trois personnalités dans la pleine force de l'âge et dont la réputation n'était plus à faire. Vincent d'Indy (1851-1931) abordait alors les dernières années de sa vie ; retiré tous les étés à Agay, il y signe ses œuvres ultimes, d'esthétique plus classique, majoritairement de chambre ou pour chœur de femmes. Élève de d'Indy dans la classe d'orchestration à la Schola Cantorum, Albert Roussel (1869-1937) développe une intense activité compositionnelle à la fin de la guerre. Enfin, Joseph Jongen (1873-1953) jouissait, dans les années vingt, d'une réputation qui s'étendait bien au-delà de sa Belgique natale, en qualité de compositeur, d'organiste mais également de pédagogue accompli. Professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Liège, il est nommé en 1920 professeur de fugue au Conservatoire royal de Bruxelles, avant d'en devenir le directeur cinq ans plus tard. Il prend la direction de la Société des Concerts spirituels afin de relancer la vie musicale bruxelloise après-guerre. Proche de Vincent d'Indy et des aspirations scholistes, il noue des relations étroites avec Paris et bénéficie d'une importante visibilité en France dans la première moitié du XX^e siècle. Bien que la génération de compositeurs postromantiques belges – dont faisait partie Jongen – a, comme le souligne Michel Stockhem, largement été occultée, et ce dès les années vingt¹³⁸, Jongen faisait partie, de son vivant, des compositeurs étrangers les plus régulièrement joués sur le terrain de la musique de chambre, notamment dans la programmation de la SNM¹³⁹. Le compositeur belge est ainsi le premier à s'être intéressé à cette formation ; le *Concert à cinq op. 71* restera l'une des œuvres de prédilection du Quintette Instrumental de Paris qui peinait toutefois à convaincre Pierre Jamet¹⁴⁰, mais qui séduisait assurément le public. Le frère de Joseph Jongen se souvient du succès de l'œuvre et écrit en 1954¹⁴¹ :

Dans la seule Amérique, l'une de ses œuvres, le *Concert à Cinq* (op. 71), quintette pour harpe, flûte et cordes, a été jouée, à la date de 1940, plus de quatre cents fois... Et cette œuvre n'est pas éditée, aucun éditeur n'en ayant voulu (pas assez « commerciale » paraît-il). De sa belle copie si soignée qui valait n'importe quelle gravure, mon frère, qui était la patience même, en avait établi deux

¹³⁸ Michel Stockhem, « Vincent d'Indy en Belgique : réseaux et influences », dans Manuela Schwartz (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. « musique-musicologie », Bruxelles, Mardaga, 2006, coll. « musique-musicologie », p. 88.

¹³⁹ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 155 et p. 158.

¹⁴⁰ « C'était vraiment [...] une chose d'un peu franckiste, si vous voulez, mais enfin qui était valable. Bon maintenant, naturellement, qui paraîtrait pas mal vieilli ». Pierre Jamet, à propos du *Concert à cinq* de Jongen. (Sixième entretien radiophonique entre Pierre JAMET et Georges AUFFRAY, 24 août 1981, Archives Jamet, AIHAH).

¹⁴¹ Léon Jongen, *Notice sur Joseph Jongen*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1954, p. 225.

exemplaires qu'il avait confiés à des groupes amis, lesquels jouaient ce *Concert à cinq* un peu partout dans leurs tournées.

Deuxième quintette à avoir été composé pour cette formation, la *Suite en parties* de Vincent d'Indy fait l'objet d'une correspondance épistolaire avec René Le Roy afin d'en préciser les modalités de composition puis de création. D'Indy, parti en vacances dans le sud de la France, était résolu à débiter la composition d'un quintette mais ne se souvenait pas de l'effectif exact. Il envoie une carte postale à René Le Roy¹⁴² :

Cher Monsieur Le Roy,
Vous allez me trouver bien peu soigneux ! Voilà que j'ai oublié d'emporter avec moi la lettre dans laquelle vous me donniez la composition de votre groupe de musique de chambre ! Je me rappelle bien de : une harpe, une flûte, un violon, un alto et un violoncelle... mais je ne me rappelle plus si vous avez *une contrebasse* ??? Or, comme il me vient des éléments qui sembleraient s'adapter à ce groupement, je viens vous prier de me dire, par carte, si vous avez oui ou non une c-basse. Je travaillerai d'après votre renseignement.

Ne pas se souvenir de l'exacte composition de la formation montre l'évidente originalité de l'ensemble nouvellement formé. Cette lettre nous apporte par ailleurs un éclairage sur les moyens mis en œuvre par les interprètes du Quintette pour approcher les compositeurs de leur époque. Si d'Indy fait mention, dans sa carte postale, d'une carte envoyée par René Le Roy afin d'apporter des précisions sur le Quintette Instrumental de Paris, c'est vraisemblablement par le biais de rencontres et de fréquentations à l'occasion de concerts que les interprètes passent commande. La reconstitution des circonstances de composition des différents quintettes s'est d'ailleurs avérée relativement délicate : le nombre restreint de témoignages écrits – échanges épistolaires, entretiens, témoignages – pour certains laconiques, démontre l'importance du réseau dans le milieu musical professionnel des années 1920. On ne peut alors que supposer l'importance de la parole et des échanges de vive voix entre compositeurs et interprètes qui ont contribué à l'établissement du répertoire du Quintette Instrumental de Paris. Jamet relatait, du reste, à Georges Auffray, non sans une pointe d'humour : « on a été sonner à toutes les portes pour avoir des œuvres¹⁴³ ».

¹⁴² Carte postale autographe de Vincent d'Indy à René Le Roy, Agay (Var), le 14 juillet 1927. Fonds Le Roy, dossier « iconographie, correspondance », BLGF.

¹⁴³ Pierre Jamet, 6^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray, 21 août 1981, ORTF. Transcrit par nos soins. Archives Jamet, AIHAH.

D'un style situé « à mi-chemin entre un néo-baroque romantique et un néo-classicisme “moderne”¹⁴⁴ », le quintette de d'Indy est probablement celui le moins apprécié par Pierre Jamet, davantage séduit par l'esthétique de Roussel ou Pierné¹⁴⁵ ; il fait toutefois partie des cinq quintettes les plus interprétés par l'ensemble, recevant un accueil probablement plus chaleureux de la part des autres membres du Quintette¹⁴⁶ mais surtout du public, conquis par le style plus intime et sincère du maître alors au faîte de sa carrière. Bien que l'œuvre ait été probablement composée en 1927, elle ne fut créée qu'à la fin de l'année 1928, à la suite de quelques déconvenues que d'Indy expose – ou plutôt sous-entend – dans ses échanges épistolaires avec René Le Roy. La date initialement retenue du 5 mai 1928 à la Société Nationale ayant été manifestement supprimée, le quintette fut donné lors d'un concert organisé et intégralement exécuté par le Quintette Instrumental de Paris, le 24 novembre 1928 à la Salle Érard. Malgré trois premières auditions – les quintettes de d'Indy, Ropartz et Scott – le concert n'obtint que peu de retentissement, du moins dans la presse musicale. Il faut attendre le concert de la Société Nationale du 17 mai 1930, durant lequel la *Suite* de d'Indy et *Prélude Marine et Chansons* de Joseph-Guy Ropartz sont à nouveau interprétés aux côtés du quintette de Jean Cras en première audition et du *Trio pour flûte alto et violoncelle* de Roussel, que Tristan Klingsor dresse un portrait élogieux de l'œuvre de d'Indy¹⁴⁷ :

Il était dit que cette séance constituerait un concert de haut choix. Le Quintette Instrumental a bien de la chance. Les œuvres qu'ont écrites pour lui Guy Ropartz et Vincent d'Indy sont d'une entière réussite. On voudrait pouvoir en parler longuement tant il est agréable de trouver ainsi une suite de pages admirables dues aux nôtres. Une tendre mélancolie anime la *Marine* de Guy Ropartz ; cela touche le cœur et l'esprit. Et quelle joie délicate il y a dans les *Chansons* ! Quant à l'air désuet de la *Suite* de Vincent d'Indy, il fut bûché d'enthousiasme. C'est une page de haut style, comparable aux meilleures d'un Rameau ou d'un Couperin. Je n'ai d'ailleurs pas pris moins de plaisir à la *Sarabande* ou à la *Farandole*. On me pardonnera de répéter une fois encore que Vincent d'Indy est un maître entre tous, qu'il prend place à la suite des plus classiques ; et si je suis ainsi un peu monotone, on voudra bien considérer que le musicien m'y force en nous donnant en ces dernières années tant d'œuvres magnifiques.

Fait plutôt rare, alors que les quintettes ne sont généralement programmés qu'une seule fois dans les salles parisiennes, la *Suite en parties* de d'Indy est à nouveau donnée à la Société

¹⁴⁴ Lucile Thoyer, « La musique de chambre de la période d'Agay et le néo-classicisme », dans Manuela Schwartz (dir.), *op. cit.*, p. 170.

¹⁴⁵ « Pour moi, la musique de Debussy, [...] plus rien d'autre n'existait, parce que j'ai été là-dedans, c'est possible. Mais j'ai été vraiment passionné [...]. Si j'ai fait de la musique, il y a une grande part de cette admiration, cette adoration de Debussy, il n'y a pas de doute. Mais enfin, il y en a eu d'autre, il y eu Ravel, il y a eu Roussel, mais je pense, ça part de là quand même ». (Pierre Jamet à Georges Auffray, 3ème entretien radiophonique Jamet-Auffray, 19 août 1981, ORTF, Archives Jamet, AIHAH).

¹⁴⁶ « On a joué le quintette de d'Indy, disons. Il y en a qui pouvaient aimer tellement ce quintette que moi je n'ai jamais été fanatique, si vous voulez. C'était quand même une œuvre importante, n'est-ce pas ? Et que je faisais avec... ». (Pierre Jamet à Georges Auffray, 7ème entretien radiophonique Jamet-Auffray, 25 août 1981, ORTF, archives Jamet, AIHAH).

¹⁴⁷ Tristan Klingsor, « Les concerts de la semaine écoulée », *La Semaine à Paris*, 23 mai 1930, p. 20.

Nationale lors du dernier concert de la saison 1931-1932, consacré intégralement à l'œuvre du Maître. C'est à nouveau l'occasion, pour Tristan Klingsor, de souligner le succès de l'œuvre¹⁴⁸ :

Le dernier programme de la Société Nationale était consacré à Vincent d'Indy. Juste hommage rendu au maître disparu. Il y avait là des œuvres de début comme le gracieux *Poème des Montagnes* daté de 1882 et confié à la sagace divination de M. Jean Doyen, et la *Suite en quatre parties* dédiée au Quintette Instrumental de Paris qui en donna l'interprétation la plus fine et la plus expressive. Il me plaît de retrouver en cette Suite si récente, puisqu'elle est de 1927, les dons les plus instinctifs du savant musicien. À l'entendre on oublie toute la doctrine. Vincent d'Indy n'est plus là qu'un vieil homme avant conservé un cœur d'adolescent et se laissant aller à son démon familier. Les thèmes ici sont simples jusqu'à la paysannerie. Du moins dans cette *Farandole* variée en rondeau qui termine la suite et qui est d'une venue si aisée qu'elle semble un choix d'airs populaires. Et l'on a pris l'habitude de bisser l'*Air désuet* pour flûte, accompagné par la harpe et soutenu si curieusement par les cordes : il ravit toujours le public le plus blasé.

Enfin, la *Sérénade* d'Albert Roussel constitue le troisième volet de l'heureux triptyque composé au début de l'expérience du Quintette. Chère à Pierre Jamet, l'œuvre s'inscrit dans « l'esthétique du charme décoratif des couleurs sonores, de la bonne humeur vibrante de désinvolture nonchalante dont les recherches et les effets de timbre en constituent l'expression ludique¹⁴⁹ ». Considérée par Paul Landormy comme un « chef-d'œuvre¹⁵⁰ », fruit d'une heureuse inspiration, la *Sérénade* opère un certain retour à la simplicité, caractéristique de sa dernière période composition, en réaction à l'échec de la réception de sa 2^e *Symphonie*¹⁵¹ :

Cette [deuxième] symphonie me fut-elle un enseignement ? Sans exclure le principe du développement mené suivant la logique de l'idée et la signification intime de l'œuvre, je rêvais d'une manière plus dépouillée, plus épurée, plus schématisée. De cette tendance de mon esprit naquirent successivement la *Suite en fa*, la *Sérénade*, le *Concert pour petit orchestre* [...] et tout récemment le *Concerto pour piano*. Dans ces œuvres, je crois avoir adopté un style plus clair, aboutissement d'une recherche plus complètement personnelle poussée vers la réalisation d'une musique pure¹⁵².

La *Sérénade* est créée lors du concert inaugural de la saison 1925-1926 à la S.M.I., consacré exclusivement aux œuvres d'Albert Roussel. La critique qu'en fait André Schaeffner au *Ménestrel* montre les paradoxes de l'évolution de l'esthétique roussélienne et surtout de la complexité de perception, tant pour les acteurs de la musique que pour le public mélomane¹⁵³ :

C'est par un programme entièrement consacré à l'œuvre de M. Albert Roussel que la « Société Musicale Indépendante » a tenu, cette année, à ouvrir la série de ses concerts. Pièces déjà connues

¹⁴⁸ Tristan Klingsor, « Concerts Mengelberg et d'Indy », *La Semaine à Paris*, 12 mai 1932, p. 21.

¹⁴⁹ Evelyne Delmas, « Quelques aspects de l'élaboration constructive chez Roussel à travers sa musique de chambre », dans Manfred Kelkel (dir.), *Albert Roussel, musique et esthétique*, Paris, Vrin, 1989, p. 303.

¹⁵⁰ Paul Landormy, *La musique française, tome 3 : après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943, p. 85.

¹⁵¹ Nicole Labelle (dir.), *Albert Roussel, lettres et écrits*, Paris, Flammarion, 1987, coll. « harmoniques », p. 210.

¹⁵² Albert Laurent, *Guide du concert*, 12 octobre 1928, cité dans Damien Top, *Albert Roussel*, Paris, éditions Bleu Nuit, 2016, coll. « horizons », p. 123.

¹⁵³ André Schaeffner, « Concerts divers, SMI (15 octobre) », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1926, p. 27-28.

de cet auteur — et dont certaines nous paraissent d'un intérêt assez relatif ; deux œuvres toutes récentes, une *Sonate* pour piano et violon et une *Sérénade* pour cinq instruments — qui se classeraient parmi les productions les plus significatives, sinon les plus réussies, de M. Albert Roussel. Il réside en la musique de M. Roussel de bien curieuses contradictions. Ne refait-elle pas continuellement le même saut des bords anguleux de la Schola aux rivages plus fleuris du debussysme ou à ceux très touffus de la polytonalité ? Ne s'abandonne-t-elle pas de plus à un éternel va-et-vient entre un art aimable, mondain — d'un succès qui n'est, hélas ! que trop assuré en France — et un art, mettons austère, mais d'une grandeur authentique ? L'étonnement pour nous n'est peut-être pas que le même auteur ait écrit le *Trio* encore franckiste de 1902, puis l'énigmatique *Fête de Printemps* si proche par certaines recherches de la manière d'un Honegger ou d'un Milhaud, mais qu'il ait pu passer de ces deux œuvres également admirables ou bien encore des puissants chœurs des *Évocations* et de *Padmavati* aux futilités d'un *Monsieur de la Péjaudie* et d'un *Bachelier de Salamanque*. La musique n'est-elle point un art fort étrange, puisqu'elle permet ainsi à l'un de ses meilleurs auteurs d'abandonner parfois la tragédie ou l'ode pour le monologue de société ? Sans doute un Mallarmé écrivait-il de pitoyables vers d'album et la nécessité poussa-t-elle un Wagner à arranger la *Favorite* pour cornet à pistons, mais un pareil contraste — moindre en l'espèce chez un Roussel — devient fort pénible en un concert où le même public fait bisser à l'auteur une mélodie assez quelconque et laisse tomber à plat une œuvre peut-être incomplète, mais d'une pensée et d'une forme indiscutablement élevées ? En ce cas, nous estimons que l'auteur a en quelque sorte prévenu le choix de son public. Tant d'incertitudes sur la voie suivie par Roussel au cours de son œuvre n'empêchent cependant pas d'y distinguer une personnalité rythmique indéniable et qui s'exprime partout en des termes à peu près semblables. La *Deuxième Sonate*, op. 28, ne fait que de renforcer en nous cette opinion [...] À cette *Sonate*, dont le dernier mouvement nous semble tourner un peu court et dont la physionomie mélodique demeure assez ingrate, nous préférons incontestablement la *Sérénade*, une des œuvres les mieux venues de Roussel. Instrumentation d'une subtilité presque inouïe, où flûte, violon, alto, violoncelle et harpe se regroupent sans cesse selon des modes nouveaux. Liberté polyphonique où la hardiesse du contrepoint est soutenue par une profonde science des timbres. Délicieux mélange de fantaisie et d'ironie que sut traduire à merveille le Quintette Instrumental de Paris.

À l'occasion d'un nouveau festival consacré aux œuvres d'Albert Roussel le 18 avril 1929 à la Salle Gaveau, René Le Roy réunit ses deux ensembles de cœur, la Société Taffanel et le Quintette Instrumental de Paris, aux côtés de la pianiste Jeanine Weill et de la dédicataire de l'*Impromptu pour harpe*, Lily Laskine. Le lendemain, Roussel adresse une lettre à Le Roy saluant la qualité du concert¹⁵⁴ :

Mon cher ami,
 Vous avez eu une grande part hier, dans le succès de la soirée et je tiens à vous en dire encore mes bien vifs remerciements. Jamais le *Divertissement*, *Les Joueurs de flûte* et la *Sérénade* n'ont été joués avec plus de souplesse, d'admirable sonorité et d'émotion.
 Voulez-vous être mon interprète auprès de vos camarades de la Société Taffanel et du Quintette Instrumental de Paris pour leur transmettre mes plus chaleureux compliments et remerciements.

René Le Roy, dédicataire des *Joueurs de flûte* et de la *Sérénade*, deviendra l'interprète privilégié des œuvres de chambre d'Albert Roussel. Parmi les autres compositeurs de quintettes, moins connus mais toutefois mentionnés sur le catalogue publicitaire, retenons la

¹⁵⁴ Lettre autographe d'Albert Roussel à René Le Roy, Paris, 19 avril 1929, fonds Le Roy, dossier « iconographie, correspondance », BLGF.

Rhapsodie arabe de Cyril Scott (1879-1970), les *Quatre chansons de Bilitis* de Georges Dequin, les *Cinq Haïkais* de Jacques Pillois (1877-1935), le *Nocturne* et la *Sérénade* de Henri Woollett (1864-1936) et la *Suite* de Marcel Tournier (1879-1951). Peu d'informations subsistent concernant le quintette de Cyril Scott, compositeur d'origine britannique. Tout juste la création de l'œuvre est-elle annoncée dans *La Semaine à Paris*, accompagnée d'un article élogieux du concert à venir¹⁵⁵ ; curieusement, ce dernier ne fait l'objet d'aucun compte-rendu dans la presse musicale française, alors que trois quintettes sont en création en ce 24 novembre 1928 à la Salle Érard. Cyril Scott fonde le groupe de Francfort aux côtés d'Henry Balfour Gardiner, Percy Grainger, Roger Quilter et Norman O'Neill, en hommage à la ville qui l'accueille dans les années 1890 afin qu'il y poursuive des études de piano et de composition¹⁵⁶. Le conservatoire Hoch de Francfort rayonnait en Europe jusqu'en Amérique, une grande partie de ses effectifs comprenait des étudiants étrangers, principalement britanniques ou américains. Cyril Scott connaît un certain succès au début du XX^e siècle grâce à son abondante production de pièces pour piano et de mélodies¹⁵⁷.

Plus connu pour avoir été le directeur du Conservatoire de Caen de 1927 à 1951, Georges Dequin n'est pas moins un compositeur prolifique. En 1928, il contribue à son tour à l'impressionnante floraison de pièces inspirées des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs qui éclosent dans les premières décennies du XX^e siècle. Comme le rappelle Federico Lazzaro¹⁵⁸, pas moins de dix-sept compositeurs s'inscrivent dans le droit sillon de Debussy, parmi lesquels Paul de Wailly (1899), Rita Strohl (1903), Pierre Langlois (1905), Marcel Pollet (1908), Michel-Maurice Lévy/Betove (1911), Marcel Dupré (1913), Léo Robin (1920), Charles Koechlin (1908, publiée en 1923), Maurice Imbert (*ca.* 1925), Georges Dequin (1925), André Polonnais (*ca.* 1927), Paul Fiévet (1932), Georges Dandelot (1933), Odette Fayaud (1933), Jeanne Bernard (1933), Reynold Thiel (1934) et André-Marie Cuvelier (1937). Si la majorité des mises en musique des *Chansons de Bilitis* font appel à la voix, Georges Dequin prend le

¹⁵⁵ « Je ne saurais trop répéter que cet ensemble est parfait. Les artistes qui le composent [...] sont individuellement des instrumentistes excellents et lorsqu'ils se trouvent réunis, ils ont le bon goût de retenir leurs élans personnels, d'accorder leurs sensibilités afin de former un tout en complet équilibre. Quant à leur amour de la musique, il n'y a pour s'en rendre compte qu'à voir la composition de leur programme pour leur concert du 24 novembre à la Salle Érard : à côté de la *Sonate* pour flûte, alto et harpe, un des chants du cygne les plus savoureux de Debussy et du *Trio* pour violon, alto et violoncelle de Jean Cras, un délicieux poète des sons, figurent trois premières auditions : une *Rhapsodie* du compositeur anglais Cyril Scott, *Prélude, Marine et Chansons* de M. Guy Ropartz et une *Suite* en quatre parties du maître d'Indy. Le Quintette instrumental est un précieux instrument de propagande ». (Carol-Bérard, « Le Quintette Instrumental de Paris », *La Semaine à Paris*, 23 novembre 1928, p. 44).

¹⁵⁶ Michael Hurd, *Cyril Scott*, The New Grove Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25249>. Consulté le 11 janvier 2023.

¹⁵⁷ Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, tome 3, Paris, Bordas, 1986, p. 1155.

¹⁵⁸ Federico Lazzaro, « Bilitis après Debussy : hommage, influence, prise de distance ? », *Revue musicale OICRM*, 2(1), 2014, p. 161-162.

parti de ne suggérer les vers de Louÿs que par le prisme de la mélodie instrumentale, dont la probable finalité n'échappe pas aux critiques à l'issue de la création à la SMI le 16 mai 1925¹⁵⁹ :

Les *Chansons de Bilitis* n'ont pas fini d'inspirer nos musiciens ; mais la réussite de Debussy a sans doute influé sur la décision de M. Dequin qui, ayant fait le choix des quatre poèmes, s'est abstenu de les traiter vocalement, s'épargnant ainsi l'aléa d'une comparaison défavorable. Il a préféré confier à un quintette : harpe, flûte, violon, alto, violoncelle, le soin de commenter les délicieux tableaux de Pierre Louÿs. Le résultat, malheureusement, n'est pas toujours à la hauteur de l'intention. MM. Jamet, Leroy, Bas, Grout et Boulmé, firent pourtant de leur mieux.

L'accueil mitigé réservé à la pièce justifie certainement le désintérêt rapide des musiciens du Quintette envers cette pièce qui ne sera pas donnée à nouveau. Tout comme les *Cinq Haïkaïs* de Jacques Pillois, ni l'œuvre ni le compositeur lui-même n'accéderont à la postérité. René Dumesnil apporte un éclairage, en incombant le manque de visibilité de Jacques Pillois dans les concerts parisiens à son choix de poursuivre une carrière aux États-Unis¹⁶⁰. Il n'en demeure pas moins que le quintette de Pillois remporte un franc succès lors de sa création le 9 janvier 1926 à la Société Nationale¹⁶¹ :

Les *Cinq Haïkaï* (Épigrammes lyriques du Japon), de M. Jacques Pillois, sont peut-être ce qu'il a écrit de meilleur, par leur aisance, leur spontanéité, leur variété. De couleur locale, peu ou point : c'est ce qui fait d'ailleurs le grand mérite de l'œuvre, les épigrammes de poètes japonais ont servi de thèmes à la libre fantaisie de l'auteur ; elles ont pris, transformées par sa pensée, une portée générale qui les fait évader de la contingence pour les monter au niveau de toute âme et de tout cœur. Que ce soit la « Prière d'enfant », que ce soit le « Jour de l'an », « Chagrin d'amour », « Aubade à la lune » ou « Ô Rêves de guerriers morts », il y a dans l'émotion quelque chose qui touche aux plus profondes racines de l'humanité. Ajoutons d'ailleurs que c'est là une des caractéristiques de ces poésies et philosophies bouddhiques, origine de toute poésie et de toute philosophie. Ce qui caractérise ces œuvres de M. Pillois, c'est que nulle part on n'y sent ni l'effort, ni le laisser-aller ; très ramassées, très vigoureuses, même en leur douceur, elles ne laissent place ni à l'hésitation ni au verbiage : on y sent une nature d'artiste menée par une volonté ferme. Au point de vue strictement musical, elles se font remarquer par une heureuse utilisation des timbres et un juste équilibre. Le public ne s'est point trompé sur la qualité de ces pièces et les a longuement applaudies.

Cette soirée, qui comptait également sur la présence de la chanteuse Madeleine Grey, contribue à construire la notoriété du Quintette tout en maintenant la réputation de la Société Nationale, à une époque où la Société Nationale connaît une crise fonctionnelle importante. Les

¹⁵⁹ Anonyme, « Société Nationale, 16 mai », *Courrier Musical*, 1^{er} juin 1925, p. 309.

¹⁶⁰ « Jacques Pillois a probablement été victime de l'exil. Un exil volontaire, au profit de l'expansion française, car après avoir enseigné de 1920 à 1928 au Conservatoire américain de Fontainebleau, Pillois avait accepté la chaire d'harmonie et de composition au Smith Collège, et il passait en Amérique dix mois par an. Les absents ont tort — et plus que jamais en un temps où la latte est si dure, où chacun s'occupe à défendre *unguibus et rostro* les situations conquises. Aussi ne voyait-on guère le nom de Jacques Pillois sur les programmes. Les titres à y figurer ne lui manquaient cependant point... ». (René Dumesnil, *Portrait de musiciens français*, Paris, Plon, 1938, p. 171).

¹⁶¹ Pierre de la Pommeraye, « Société Nationale », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1926, p. 27-28.

raisons en sont multiples, comme le cite Michel Duchesneau¹⁶² : « la concurrence de la SMI, des Concerts Wiéner, des concerts donnés par les Six, l'absence de subvention adéquate, la diminution du nombre de cotisants liée à la difficulté de recruter de nouveaux membres et la disponibilité réduite des artistes ». Le premier concert de l'année 1926, avec les créations des quintettes de Jacques Pillois et de Charlotte Sohy-Labey, est salué par la critique¹⁶³ :

Rarement, la Société Nationale nous donna programme aussi heureusement composé de pièces séduisantes ou intéressantes : trop souvent nous avons eu l'an dernier à constater l'inanité de certaines œuvres pour ne pas nous réjouir aujourd'hui d'avoir à parler de compositions présentant toutes, à des degrés divers, des mérites dignes de retenir l'attention. Il est juste de reconnaître que la Société Nationale avait, cette fois, le concours d'un ensemble remarquable : le Quintette Instrumental de Paris. On ne saurait assez louer sa cohésion, le sens musical et la qualité de chacun des artistes qui le composent.

Henri Woollett, dont les parents d'origine anglaise s'établissent au Havre, fut le professeur de piano d'André Caplet, Arthur Honegger et Raymond Loucheur¹⁶⁴. En tant que compositeur, il écrit pour le Quintette Instrumental de Paris un *Nocturne* et une *Sérénade*¹⁶⁵ donnés en première audition dans le cadre de la Société Nationale le 19 mai 1928¹⁶⁶. Enfin, Marcel Tournier fait partie, à l'instar de Jean-Michel Damase, des rares harpistes compositeurs à s'être essayés à l'écriture pour le quintette. *La Suite opus 34* – « Soir, Danse, Lied et Fête » – est créée deux jours après le quintette de Woollett à la Salle Érard mais ne bénéficie pas d'un retentissement notoire. Marcel Tournier, professeur de harpe au Conservatoire de Paris de 1912 à 1948, avait pourtant été lauréat du 2nd Grand Prix de Rome et du Prix Rossini en 1909. Le choix de faire figurer le titre du quintette d'un compositeur sur la plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris ne dépend visiblement pas d'une volonté d'exhaustivité, qui pourrait pourtant être pertinente en regard du peu d'œuvres dont dispose l'ensemble à ses débuts. Ainsi, alors qu'ils sont également composés entre 1923 et 1928, ne sont pas mentionnés

¹⁶² Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 49.

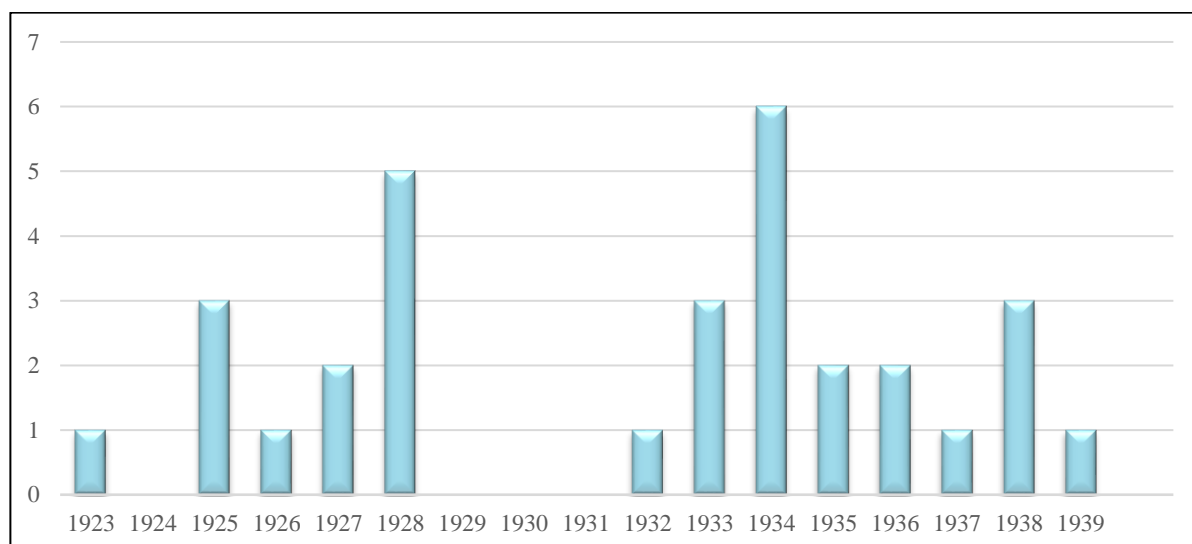
¹⁶³ Dans le compte-rendu du concert dans le *Ménestrel*, Pierre de la Pommeraye accorde un paragraphe à la pièce de Charlotte Sohy-Labey, dont la vacuité du discours musical et analytique est frappante, en opposition aux recensions des autres œuvres en création : « Le Triptyque champêtre, de Ch. Sohy (sous ce pseudonyme, on découvre, aux œuvres, la charmante sensibilité d'une femme) respire, comme son titre l'indique, le parfum de la campagne : il en a la fraîcheur, la clarté joyeuse : c'est une "campagne de plaisance" et l'enchantement matinal est celui que procure, non point le petit jour où, sur les chemins encore gris, les paysans, mal éveillés, traînent leurs sabots, en route pour leur pénible travail de moisson, mais le tableau du jardin tout pimpant de glycines et de capucines. Les volets claquent le long du mur ; à la fenêtre apparaît une jeune femme : elle sourit aux oiseaux qui pépient dans le peuplier voisin ; ses yeux clignent aux rayons du soleil déjà monté. Ah ! qu'il fait bon vivre quand tout embaume autour de soi ! Pour n'être point âpre, la pièce n'en est pas moins très vivante et très vraie » (Pierre de la Pommeraye, « Société Nationale », *Le Ménestrel*, 15 janvier 1926, p. 27).

¹⁶⁴ Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, tome 3, Paris, Bordas, 1986, p. 1349.

¹⁶⁵ Il semblerait qu'une orchestration de *Nocturne* et *Sérénade* ait été réalisée *a posteriori*, l'œuvre étant donnée « en première audition » aux Concerts Colonne du 28 octobre 1933, sous la direction de Paul Paray. Dans « Programme des concerts – concerts Colonne », *Le Ménestrel*, 27 octobre 1933, p. 421.

¹⁶⁶ Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, tome 3, Paris, Bordas, 1986, p. 1257-1258.

les quintettes de Charlotte Sohy-Labey¹⁶⁷(1925), de Robert Casadesus¹⁶⁸ (1927), Leo Smit¹⁶⁹ (1928) et de Marguerite Béclard d’Harcourt (1928), cette dernière œuvre n’ayant pas été créée par le Quintette Instrumental de Paris mais par Lily Laskine, le tout jeune flûtiste Roger Cortet et les membres du Trio Pasquier¹⁷⁰. Il faut dire que ni la pièce de Charlotte Sohy-Labey, ni celle de Leo Smit n’ont été jouées une seconde fois par le Quintette. De même, l’édition de la plaquette publicitaire est vraisemblablement antérieure à la composition de trois pages majeures du Quintette, qui constituent le cœur de leur répertoire : il s’agit de *Prélude, Marine et chansons* de Joseph-Guy Ropartz (1928), du *Quintette* de Jean Cras (1928) et les *Variations libres et final op. 51* de Gabriel Pierné (1932)¹⁷¹. Cette première série de quintettes, composée entre 1923 et 1928, favorise véritablement le lancement du groupe qui parvient rapidement à étoffer son répertoire en quelques années seulement.



Graphique 4 : nombre de quintettes pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe composés par année d’activité du Quintette

L’examen du nombre de quintettes pour flûte, harpe et trio à cordes composés chaque année à leur intention met en évidence deux périodes importantes de création : de 1925 à 1928 et de 1932 à 1939. L’écriture de nouvelles pièces musicales pour cet effectif est assurée de

¹⁶⁷ Le quintette de Charlotte Sohy-Labey est également créé, comme celui de Pillois, au concert de la Société Nationale le 9 janvier 1926 à la Salle Érard.

¹⁶⁸ Le quintette de Robert Casadesus a été créé à Marseille, lors d’un concert du Quintette le 6 décembre 1929, avant d’être repris pour le concert de la S.M.I. du 14 mai 1930 à la salle des concerts de l’Ecole normale de musique de Paris.

¹⁶⁹ Le quintette de Léo Smit est créé à la SMI le 20 avril 1929, salle du Conservatoire (Pierre de la Pommeraye, « S.M.I. », *Le Ménestrel*, 26 avril 1929, p. 193).

¹⁷⁰ Créé à la SMI le 18 mai 1932, salle des concerts de l’École Normale de Paris, le quintette de Marguerite Béclard d’Harcourt n’a d’ailleurs jamais été joué par le Quintette Instrumental de Paris. À ce concert, René Le Roy était invité à donner en première audition la *Sonate pour flûte et piano* de Walter Piston, accompagné du pianiste Beveridge Webster. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 3 « 1932-1935 », BLGF.

¹⁷¹ Ces trois œuvres seront présentées et analysées dans les parties 2 et 3.

manière régulière durant toute la période d'exercice du Quintette, par des compositeurs contemporains désireux d'écrire pour cette nouvelle combinaison instrumentale. Après de timides contributions, on retrouve une première production importante entre les années 1925 et 1928, témoignage d'un nouvel engouement pour le genre, stimulé par la formation de l'ensemble et la nécessité qu'il a de constituer son répertoire. Une deuxième production de pièces en quintette, entre 1933 et 1936, correspond, à bien des égards – nombre de concerts, visibilité, renommée – à la période la plus intense de l'ensemble. *A contrario*, une période de creux se distingue très nettement entre 1929 et 1931 et peut directement être mis en regard avec la visibilité du groupe qui connaît à cette époque une première crise de fonctionnement. Son harpiste, Pierre Jamet, est engagé à l'orchestre de Stockholm, une solution de remplacement est mise en place mais contraint l'ensemble à diminuer ses représentations. De cette période, nous pouvons également y deviner l'influence de la crise économique de 1929 en France, qui plonge le milieu culturel et artistique dans un profond marasme. Cette dynamique de création mettant en évidence deux phases de production (1923-1928 puis 1932-1939) fait directement écho à l'évolution-même du parcours professionnel du groupe. La stratégie d'implantation menée par le Quintette à ses débuts – presse, tracts publicitaires, concerts partagés – a permis à l'ensemble de se faire rapidement connaître sur la scène musicale française, qu'il alimente de nombreuses créations, et sur la scène internationale.

3. Le Quintette à l'épreuve du second conflit mondial : séparation, reformation et postérité

Quelques chiffres explicites illustrent parfaitement l'intense activité musicale entreprise par le Quintette Instrumental de Paris durant l'entre-deux guerres : neuf musiciens¹ ayant pris part, certains fugitivement, à l'aventure, dix-huit années d'activité, quelque quatre cent trente-quatre concerts réalisés (ou plus exactement dont nous avons retrouvé une trace), quinze pays visités, vingt-sept créations d'œuvres en quintette assurées. Les concerts effectués, leurs choix programmatiques en regard d'autres formations chambristes de la même époque et la littérature musicale dont le Quintette est directement à l'origine feront l'objet d'une large étude analytique dans les deux parties suivantes de la présente thèse. Pour l'heure, et dans une perspective

¹ Le Quintette Instrumental de Paris fait preuve d'une remarquable constance dans l'engagement de ses membres durant ces dix-huit années d'activité. Hormis les membres titulaires de cette formation, qui comprenait René Le Roy, René Bas, Pierre Grout, Roger Boulmé et Pierre Jamet, rappelons la fugitive participation de Marcel Grandjany à ses débuts, mais également d'Albert Manouvrier, de Micheline Kahn et d'Odette Le Dentu en qualité de remplaçants sur de courtes périodes d'indisponibilité d'un musicien.

toujours historique, qu'il nous soit permis de poursuivre d'aborder le contexte de séparation du Quintette qui, après quatorze saisons musicales – de 1922 à 1936 – amorce une diminution progressive de ses activités jusqu'en 1940. C'est l'heure, pour certains de ses interprètes, de penser à la période d'après-Quintette, précipitée par l'impact en France de la crise économique de 1929 et la diminution drastique des subventions. Pierre Jamet est le premier musicien à envisager sa désolidarisation du Quintette, désireux de prendre part à d'autres formations professionnelles. L'opportunité se présentera en juin 1936, lorsqu'un poste de harpiste au sein de l'orchestre de l'Opéra de Paris est laissé vacant. L'annonce de la Deuxième Guerre mondiale et le bouleversement qui s'en suit met temporairement un terme à l'activité musicale du Quintette, avant que Pierre Jamet et René Bas n'amorcent une refondation dès 1944.

3.1. Trajectoires professionnelles de Pierre Jamet (1936-1940)

Si les causes du retrait de Pierre Jamet – avant sa réintégration quelques années après – n'ont pas été évoquées par l'intéressé lui-même, l'on pourrait y trouver plusieurs raisons. En premier lieu, une lassitude ou un besoin de renouvellement pourraient potentiellement se faire sentir, après quinze années d'existence du groupement. En deuxième lieu, la vie personnelle de Pierre Jamet, qui épouse Renée Hansen en 1931 et devient père d'une petite fille deux ans plus tard², pourrait en partie justifier le besoin d'une certaine stabilité locative, après tant d'années à parcourir le monde. En dernier lieu, l'on peut imaginer les potentielles difficultés financières qu'il peut rencontrer dans sa carrière dévolue à la pratique chambriste, dont la survie ne dépend que des musiciens qui doivent eux-mêmes gérer les recherches de financement et de subventions. À partir de 1936, jusqu'en 1940, date à laquelle le Quintette ne programme plus aucun concert, Pierre Jamet se met en retrait de l'ensemble, sans toutefois s'en désolidariser complètement. Son nouvel emploi du temps, assujéti aux représentations de l'Opéra de Paris ainsi qu'aux concerts dominicaux des sociétés orchestrales auxquelles il adhère, lui permet d'assurer ponctuellement quelques concerts au sein du Quintette.

² Sa fille, Marie-Claire, naît le 27 novembre 1933 à Reims. Elle devient également harpiste renommée, en temps que soliste, au sein d'orchestres parisiens (ORTF et Ensemble Inter-contemporain) et enseigne aux Conservatoires supérieurs de musique de Lyon, puis de Paris.

3.1.1. L'avenir incertain du Quintette et les nouveaux engagements de Pierres Jamet

Le départ de Pierre Jamet du Quintette semble être précipité, dans un premier temps, par la situation financière critique dans laquelle était l'ensemble depuis le retour de leurs tournées en Amérique. Dès novembre 1935, Jamet écrit à sa femme³ :

Ma chérie bien-aimée,
Je viens d'écrire à Inghelbrecht car la situation devient bien tendue avec le Quintette. Le Roy vient de recevoir une réponse quasi négative pour la subvention que nous demandions à l'Expansion, c'est un peu décourageant, enfin ! J'ai écrit à Inghel et lui demande carrément une situation, s'il en a une naturellement ! Il faut se débrouiller absolument car l'avenir du Quintette semble de plus en plus incertain.

Jamet jouit en effet d'un réseau de personnalités musicales suffisamment influent pour sa carrière et face aux difficultés de fonctionnement que traverse le Quintette, il peut compter sur l'appui d'un certain nombre de chefs d'orchestres. L'on connaît les liens privilégiés qui unissaient Pierre Jamet à Désiré-Émile Inghelbrecht, et il n'est guère étonnant qu'il s'adressât à lui afin de glaner de nouvelles opportunités professionnelles. C'est très certainement Inghelbrecht qui introduit Jamet auprès de son collègue Albert Wolff, premier chef d'orchestre des Concerts Padeloup⁴. Albert Wolff était, comme de nombreux autres chefs d'orchestre renommés, invité à Vichy lors des saisons d'été de la ville thermale ; c'est sans doute par son intermédiaire que Pierre Jamet est engagé à l'orchestre du Grand Casino de Vichy lors de la saison 1936, en tant que harpiste et soliste. Vichy disposait d'une vie musicale féconde, en particulier durant l'été : les musiciens trouvaient là une occasion de rentabiliser les mois de fermeture des théâtres et salles de spectacle dans lesquels ils étaient engagés durant l'année, tout en répondant à une très forte demande de vacanciers venus se reposer en cure. Josette Alviset, qui a fortement œuvré à la remise à l'honneur des archives relatives à la vie musicale vichyssoise, présente ainsi cette dynamique tout à fait remarquable⁵ :

La saison ouvre en avril, se poursuit jusqu'en octobre et connaît, de juin à septembre, une intense activité : des représentations lyriques presque quotidiennes au Théâtre et cinq ou six concerts donnés chaque jour au kiosque, sous la véranda du Casino et dans le jardin du Casino des Fleurs. Propriété de l'État, le domaine thermal est concédé à la Compagnie fermière. Sa filiale, la Société du Casino, gère les jeux, le restaurant et toute la vie artistique. Elle entretient un orchestre de cent musiciens, une troupe lyrique et une troupe de danseurs et de comédiens. [...] Vichy accueille des artistes du

³ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, sl, 22 novembre 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

⁴ Inghelbrecht venait de quitter Padeloup pour lequel il était second chef entre 1928 et 1932, pour prendre la tête de l'Orchestre national de la radiodiffusion, fondé en 1934.

⁵ Josette Alviset, « La programmation musicale à Vichy : les apparences de la continuité », dans Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, coll. « histoire du temps présent », 2001, p. 399-400.

monde entier et de grands chefs comme Ernest Ansermet, Paul Paray, Louis Fourestier, Thomas Beecham, Richard Strauss, Karl Elmendorf, Felix Weingartner ou Joseph Krips viennent y diriger.

Lorsque Pierre Jamet rejoint l'orchestre du Grand Casino de Vichy, la réputation de la Reine des Villes d'eaux est alors à son paroxysme, tout autant pour son rayonnement musical que pour les enjeux sociaux et professionnels qui s'y jouent. L'édition 1935 avait marqué un tournant décisif dans la réputation de l'événement, à plusieurs égards : l'inauguration d'un troisième établissement de bains a permis d'augmenter tout d'abord la capacité d'accueil des curistes – et donc du public ; l'organisation de prestigieux concours – meeting d'aviation, Grand Prix hippique de Vichy, courses d'aviron – a permis de dépasser largement la finalité musicale de la saison dans le but de séduire un public non-méломane. À l'inverse, l'offre musicale déjà fort abondante propose désormais des concerts de musique de chambre, assurés par un septuor permanent (trois violons, un alto, un violoncelle, une contrebasse et un piano) en début et fin de saison. Pour la première fois également, l'invitation de chefs d'orchestres étrangers assure un rayonnement à l'international, renforcé par la tenue du Premier Congrès international de la Musique, présidé par Richard Strauss. Malgré le contexte politico-économique tendu, à l'échelle du pays et de l'Europe, la ville a su maintenir et renforcer son attractivité par le déploiement des loisirs de luxe – cure, sports, courses de chevaux, cinéma, casino et bien sûr, musique – et s'impose comme un lieu de mondanités incontournable⁶ :

Vichy est une petite ville de 25.000 habitants qui vit au rythme des saisons, somnole au creux de l'hiver bourbonnais et se transforme au mois d'avril en Reine des villes d'eaux. En 1935, du 15 mai au 15 octobre, Vichy reçoit 202.469 baigneurs, curistes et visiteurs pour une saison particulièrement brillante. En juillet, août et septembre, les pensions de famille, les hôtels, les palaces affichent « complet ». Dans le quotidien *Journal de Vichy*, un carnet mondain paraît le vendredi et annonce la présence de personnalités du monde entier. On peut croiser dans les parcs Simon Guggenheim, le roi du cuivre, Jimmy Walker, le maire de New York, le Maharadja de Bhavanagar, le Grand Vizir de l'Empire chérifien El Mokri, le Prince d'Annam, des ambassadeurs, les Rothschild, Monseigneur Gerlier, des députés et des ministres.

L'été 1936 est à l'image des précédentes années à Vichy, riche et intense, et s'inscrit dans le sillon tracé par l'édition 1935. Descendu quelques temps à l'Hôtel l'Ermitage du Pont Neuf début juin 1936, Jamet parvient rapidement à trouver un appartement en location, grâce à son collègue du Quintette, le violoniste René Bas, lui aussi engagé dans l'orchestre du Casino⁷.

⁶ Josette Alviset, « Vichy en 1935, la reine des Villes d'Eaux », *Les Années trente à l'Opéra de Vichy*, catalogue d'exposition, Musée de l'Opéra de Vichy, 2010, p. 40.

⁷ « J'ai trouvé un appartement ! En allant avec Bas (qui est d'ailleurs vraiment un très gentil ami) voir son appartement, le violoniste qui habite l'étage au-dessus de lui me dit : « allez voir à côté, je sais qu'il y a quelque chose de très bien ! ». Donc, j'y vais et j'étais cependant bien éreinté, c'était hier entre le concert et le théâtre (aujourd'hui je suis déjà beaucoup mieux), le

René Bas avait d'ailleurs participé aux saisons précédentes – du moins est-il crédité dans les programmes de la saison 1933 en tant que troisième solo du pupitre des premiers violons⁸, nul doute qu'il ait pu inciter fortement son collègue harpiste à rejoindre cette formation orchestrale. La séparation contrainte avec les proches étant souvent vécue douloureusement, les artistes s'installaient fréquemment en compagnie de leurs familles durant toute la saison⁹. René Bas s'installe avec sa femme et Pierre Jamet, descendu seul, parviendra à faire venir régulièrement auprès de lui sa femme et sa jeune fille, ainsi que son père Henri. Il y restera jusqu'au 20 septembre, date à laquelle il regagne la capitale afin de prendre ses nouvelles fonctions à l'Opéra. Soumis à un rythme intensif de répétitions et de représentations, Pierre Jamet confie à sa femme Renée Hansen être particulièrement éreinté. Il lui donne un aperçu de la densité de son programme hebdomadaire dans une lettre qu'il lui adresse le 26 juin 1936¹⁰ :

Détails des œuvres pour cette semaine ici :

- Orchestre Concerts classiques : *Konzertstück* de Pierné [en tant que soliste], *Divertissements sur un thème pastoral* de Pierné, *Symphonie* de Franck, *Danse du Prince Igor* de Borodine, *Suite de Pelléas* de Fauré, *Le Festin de l'araignée* de Roussel, *Impression d'Italie* de Charpentier, *Evocations* de Roussel, *Espana* de Chabrier, *Suite* de Février, *L'Arlésienne* de Bizet, *Suite l'Enfant prodigue* de Debussy.

- Théâtre : *Madame Butterfly* [de Puccini], *Coppelia* [de Léo Delibes], *Werther* [de Massenet], *Quo vadis* [de Jean Nougès]

L'Orchestre du Grand Casino de Royat assurait un grand nombre d'événements artistiques et musicaux au profil varié, et ce à plusieurs endroits de la ville : les représentations lyriques¹¹ au Théâtre du Grand Casino, conduites par Paul Bastide, directeur musical et chef d'orchestre titulaire ; les ballets et divertissements chorégraphiques, autour des danseuses et danseurs du corps de ballet de l'Opéra de Vichy ; les Concerts classiques qui étaient, cette année-là, placés sous la direction d'Albert Wolff et Rhené-Bâton ; les « galas de comédie », représentations théâtrales tous les mardis soirs ; les Festivals¹² du lundi, mettant en avant un

quartier est tout neuf bâti de petites villas de un ou deux étages, près du parc et de l'Allier, à proximité de la campagne. J'ai donc vu et visité puis mardi j'y serai installé, les propriétaires, deux personnes d'une soixantaine d'années, habitent une pièce au rez-de-chaussée, nous nous serons au 1^{er}, nous aurons tout l'étage complètement indépendant : cuisine, salle à manger et deux chambres à coucher pour 2.500 francs à partir de maintenant jusqu'au 20 septembre ». (Extrait de la lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen, Hôtel l'Ermitage du Pont Neuf, Vichy, 14 juin 1936, Archives Jamet, Boîte n° 9, dossier « Pierre Jamet à Renée Hansen Jamet, courrier des USA + Hollande », BLGF).

⁸ Denis Verroust, *Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et les solistes de l'orchestre du Grand Casino de Vichy*, catalogue d'exposition, éditions du musée de l'Opéra de Vichy, 2022, p. 53.

⁹ Denis Verroust, *idem*, p. 64.

¹⁰ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen, Vichy, le 26 juin 1936, Archives Jamet, Boîte n° 9, dossier « Pierre Jamet à Renée Hansen Jamet, courrier des USA + Hollande », BLGF.

¹¹ Les représentations lyriques comprenaient les profils ou genres suivants : Opéra-bouffe, Gala d'Opéra, Opéra-Comique, Opéra à caractère dramatique, sans oublier les concerts de variétés, revues, music-hall et opérettes.

¹² Durant l'édition 1936, Paul Bastide organisera un Festival Beethoven-Wagner, des Galas lyriques autour de chanteurs italiens ou d'œuvres de Wagner.

compositeur ; sans oublier les concerts symphoniques quotidiens. En outre, programmés pour la première fois en 1936, les « concerts d'échanges internationaux » permettent aux plus grands chefs d'orchestre européens de venir diriger l'orchestre du Grand Casino de Vichy. En retour, le pays invité s'engage à organiser un concert de musique française la saison suivante. La première édition a invité successivement Léo Borchard, à la tête de l'orchestre philharmonique de Berlin, Kurt Atterberg, président de la Société des Compositeurs de Suède, Sir Thomas Beecham, chef d'orchestre du Philharmonique de Londres et directeur du Théâtre Royal de Covent-Garden, ainsi que Karl Elmendorff, chef d'orchestre du Théâtre des Fêtes de Bayreuth. Le compte-rendu de cette saison 1936 que l'en dresse le journaliste Léo Delbergé est, en cela, édifiant¹³ :

Pour l'établissement de son programme de spectacle, le Grand Casino de Vichy applique en ces dernières années une formule très appréciée de la clientèle cosmopolite qui fréquente cette station. Les spectacles se déroulent, en effet, avec une variété susceptible de donner toute satisfaction aux goûts artistiques de chacun : le lundi, grand Festival-Musical ou Concert Classique ; le mardi, gala de Comédie ; le mercredi, représentation d'Opéra-bouffe ; le jeudi, grand gala d'Opéra ; le vendredi, soirée de « variétés » (attractions internationales) ; le samedi, représentation d'opéra-comique ou de drame lyrique ; enfin, le dimanche, représentation d'Opéra [...]. Mais c'est surtout dans le domaine musical que se manifesta un sérieux effort, grâce aux initiatives heureuses de M. René Chauvet. Les programmes des Concerts Classiques ou Festivals du lundi témoignèrent d'une exceptionnelle recherche et de la plus haute tenue. Nous eûmes ainsi l'occasion d'entendre, en première audition à Vichy, plusieurs œuvres importantes, parmi lesquelles : *Le Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy, avec Mme Malnory-Marseillac, M. R. Jobin, de l'Opéra, et les chœurs mixtes de la Schola de Moulins, sous la direction de M. Marcel Labey, directeur de l'École César Frank ; *Évocations* d'Albert Roussel ; *Poème Lyrique sur le livre de Job*, d'Henri Rabaud ; le *Requiem* de Berlioz ; le *Requiem* de Verdi, avec Mmes Olivier-Sportiello et Fiszal, MM. Saint-Cricq et Bernasconi. L'exécution de ces dernières œuvres était assurée par l'orchestre et les chœurs du Grand Casino de Vichy, au total 200 exécutants, sous la direction de M. Louis Fourestier, premier Grand Prix de Rome [...]. Dans ces différentes manifestations musicales, plusieurs virtuoses se firent chaleureusement applaudir : MM. Marcel Reynal et Jacques Thibaud, violonistes ; Paul Tortellier et Piatigorsky, violoncellistes ; Pierre Jamet, harpiste ; Robert Boulay, altiste ; Mlle Magda Tagliafero, pianiste ; M. Hans Brehme, pianiste, compositeur et professeur au Conservatoire de Stuttgart ; M. Oloff Wibergh, pianiste, professeur au Conservatoire de Stockholm [...]. Quant aux concerts symphoniques quotidiens, si goûtés des baigneurs, qui ont lieu le matin au kiosque de la Source de l'Hôpital, dans l'après-midi au kiosque du Jardin du Casino et en soirée sous la véranda de la terrasse, leur nombre s'est élevé dans cette saison à 444, représentant 3.513 morceaux exécutés, parmi lesquels des symphonies, de grandes ouvertures, des fantaisies, etc. etc. C'étaient donc, chaque jour, à différentes heures, des « ondes curatives », jaillissant des kiosques à musique et répandant leurs harmonies sur un public nombreux, assidu et attentif [...]. L'influence musicale s'exerce donc à Vichy pendant toute la saison. Cette station accomplit même une œuvre très utile d'éducation musicale. Si, parmi les nombreux auditeurs de ces concerts, il en est qui habitent des villes importantes ont de multiples occasions d'assister à diverses séances musicales, il en est d'autres bien moins favorisés qui, par contre, sont privés de ce plaisir. Pour ceux-ci, la cure de Vichy s'agrémente par conséquent d'un véritable enseignement musical.

C'est au cours de cette saison musicale à Vichy que Pierre Jamet tente de gérer à distance l'impact de sa nomination à l'Opéra sur la vie du Quintette. Manifestement, ses partenaires

¹³ Léo Delbergé, « Vichy, grand centre théâtral et musical d'été », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} janvier 1937, p. 64-70.

n'avaient été informés ni de sa volonté de quitter le groupement, ni de sa candidature à l'Opéra de Paris. Sa nomination ayant été proclamée le 14 juin, alors qu'il avait déjà regagné sa villégiature estivale, Pierre Jamet a vraisemblablement dû garder l'information pour lui, dans l'attente de prendre lui-même sa décision quant à sa poursuite au sein du Quintette. Le 21 juin, une lettre adressée à sa femme en début de saison vichyssoise fait état d'une relation tendue avec les membres du Quintette, certainement mis au courant de sa volonté de prendre de la distance, sans toutefois dévoiler la tournure concrète de son projet¹⁴ :

Il est bien probable que je prendrai ce jour une décision vis-à-vis du Quintette. J'ai eu un téléphone de René Le Roy dépourvu de toute affection et si tu veux bien me croire, c'est moi qui donnerai ma « démission » du Quintette de Paris, ne voulant pas me trouver dans l'obligation de subir un refus de leur part au sujet des tournées prochaines et [je] ne veux pas qu'il voit que je « regrette » d'être obligé d'accepter mon « renvoi » ; comme c'est cela que Le Roy et Grout cherchent, je le sais, je crois qu'il est préférable que je prenne l'offensive. Je vais m'occuper de mes concerts *en soliste* et de mes élèves, et avec l'Opéra et ce qui en découlera, je gagnerai plus d'argent qu'avec le Quintette. Hier j'ai eu une grande conversation très amicale avec Fourestier¹⁵ que j'ai rencontré [...], il me dit que j'ai absolument raison d'agir ainsi et de rentrer à l'Opéra me dit-il : c'est le meilleur chemin pour le Conservatoire d'ici quelques années et qu'à Vichy je pourrai toujours m'arranger avec la seconde harpiste pour ne faire que deux mois l'an prochain. Dis-moi par retour ton avis ! ... et je vais agir immédiatement car je trouve dégoûtant l'attitude de le Roy et surtout de Grout qui a écrit à Bas en disant qu'il ne fallait pas compter sur moi et prendre de suite Micheline Kahn, lui qui n'écrit jamais, il a trouvé le moyen d'écrire pour cela. Donc très bien, il se débrouilleront et moi je continuerai ce que j'ai entrepris, jamais je ne me suis senti si en forme avec une harpe et tu verras que nous allons faire des choses épatantes : gagner enfin de l'argent et avoir un jour une petite auto pour promener le Kiki¹⁶ et la Poupouth à papa.

Les échanges épistolaires entre les principaux concernés n'ayant pas été conservés – ou du moins retrouvés – il nous est difficile de mesurer les enjeux humains au cœur de la séparation de l'ensemble. La situation est d'autant plus délicate que la décision a été prise unilatéralement par Pierre Jamet, ce qui plonge les autres membres du Quintette dans un profond désarroi. À la suite cet appel téléphonique mentionné par Pierre Jamet dans sa lettre, René Le Roy lui adresse un courrier deux jours plus tard, afin de clarifier son état d'esprit et justifier son comportement perçu comme « dépourvu de toute affection¹⁷ » :

Mon cher Pierre,

Je veux bien me rallier à ce que tu penses pouvoir me promettre. Tu ne dois pas douter de l'affection sincère et profonde que j'ai pour toi. Si par ce téléphone, je t'ai semblé sec et dur, c'est que je parlais au nom du « quintette », et que tu sembles actuellement *douter* de lui. C'est cela même que ne puis admettre, et c'est le principe même de la carrière plus grande du quintette que je défends de tout

¹⁴ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, 21 juin 1936, Hôtel l'Ermitage du Pont-Neuf, Vichy. Archives Pierre Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ Louis Fourestier était le chef titulaire de l'orchestre du Grand Casino de Vichy. Il prend ses fonctions à l'Opéra de Paris la même année que Pierre Jamet, en septembre 1938, en succédant à Philippe Gaubert à la direction.

¹⁶ Kiki est le surnom de Pierre Jamet.

¹⁷ Lettre autographe de René Le Roy à Pierre Jamet, Grove House, Regent's park, Londres. Archives Pierre Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

mon cœur. À mon avis nous avons encore beaucoup de belles tournées en perspective, et notre devoir de propagande dans le monde n'est pas terminé, loin de là. De toutes mes forces, j'essaierai d'augmenter les possibilités de notre si bel ensemble et je suis persuadé de pouvoir y réussir. Nous rencontrons actuellement des difficultés, c'est entendu, mais elles ne seront pas éternelles, et je voudrais que nous ayons tous la même belle foi que je conserve pour l'avenir [...]. J'ai écrit aussitôt en ce sens à Grout et Boulmé en leur demandant de se rallier également à moi en cette nouvelle orientation d'esprit, et j'espère qu'ils me donneront leur acceptation lundi prochain lorsque je les verrai [...]. Puis-je me permettre de te dire combien j'ai été peiné par tout ceci ! Il me semble qu'à ta place j'aurais agi autrement vis-à-vis de moi... en m'avertissant tout d'abord de ce projet de concours... En m'expliquant tout ce que tu viens de m'écrire (et que j'avais deviné depuis longtemps). Et puis vis-à-vis du Quintette-même, tu as manqué de confiance, et cela n'est pas bien ! Le rôle que nous remplissons est plus grand et important que tu ne le penses. Et nous nous dévouons tous entièrement à l'œuvre artistique et mondiale que nous avons entreprise depuis 14 ans ! Je pense, comme toi, que nous pouvons la continuer encore... avec toi, malgré ta nouvelle situation..... Je l'espère en tous cas, bien sincèrement.

René Le Roy a-t-il alors envisagé de fonder son propre quintette avec harpe ? Le programme d'un concert annonçant le Quintette René Le Roy le 12 février 1937 à l'École Normale sème le trouble. Au programme, les quintettes de Roussel et de d'Indy – ce dernier étant relativement peu joué par la formation originelle, étoffés d'un quatuor de Mozart, d'une sonate de Telemann et l'une des cinq *Pièces en Trio* d'Ibert. Ce programme diffère fortement des habitudes du Quintette Instrumental de Paris, et la présentation des interprètes finit par nous convaincre ; sont crédités aux côtés de René Le Roy, Odette le Dentu à la harpe, Marie-Ange Henry au violon, Henri Benoit à l'alto et Jacqueline Heuclin au violoncelle. Un autre concert, avec d'autres interprètes encore, témoigne également de cette recherche de solutions afin de faire perdurer la formation en quintette. Composant avec l'absence de certains interprètes originels, le Quintette René le Roy, composé cette fois de René Le Roy, Odette Le Dentu à la harpe, René Bas au violon, Maurice Vieux à l'alto et Auguste Cruque au violoncelle, se fait entendre au Conservatoire Royal de Bruxelles le 13 mars 1940. La démarche de René Le Roy est-elle une simple réaction à l'annonce du départ de Jamet ou constitue-t-elle une réelle volonté de créer sa propre formation et de se démarquer ? Hormis ces deux concerts, aucun autre événement dont on aurait retrouvé trace ne pourra corroborer l'une ou l'autre des deux hypothèses. Mais la coïncidence temporelle avec la nomination de Pierre Jamet à l'Opéra et ses indisponibilités qui en découlent demeure troublante.

Concernant la nomination de Pierre Jamet, Gabriel Pierné, qui compose l'année précédente ses *Variations libres et final*¹⁸ à l'attention des membres du Quintette, ne manque pas de féliciter l'heureux harpiste : « j'ai appris hier par MM Rouché et Busser l'heureuse

¹⁸ L'œuvre fut d'ailleurs donnée en première audition par le Quintette Instrumental de Paris le 7 mars 1936, au 42 avenue d'Iéna à Paris.

nouvelle : j’applaudis avec joie à votre grand succès... et pleure votre départ du Quintette Instrumental¹⁹ ». À l’instar de Pierné, ce qui peut ainsi paraître inévitable aux yeux de tous ne l’était manifestement pas à ceux de Pierre Jamet qui envisagea dès le départ une solution pour maintenir son activité au sein du Quintette. Afin de cumuler au mieux ses activités, il réfléchit à l’octroi d’un congé d’un an auprès de l’Opéra, mais également à la solution ponctuelle des remplacements. Chose délicate que de parvenir à harmoniser les dates d’engagement du Quintette avec celles de l’Opéra de Paris puis des Sociétés orchestrales – Padeloup puis Colonne – mais il peut compter sur le fait que tous les opéras et toutes les pièces symphoniques ne requièrent pas de harpe. Il peut donc, à juste titre, espérer ne pas être réquisitionné sur toutes les représentations à l’année, sans toutefois ne pouvoir exercer la moindre influence sur la programmation saisonnière, arrêtée bien en amont. Pierre Jamet informe René Le Roy de ses intentions, qui lui fait part en retour de ses doutes et appréhensions²⁰ :

Tu crois pouvoir nous affirmer que tu pourras obtenir un congé de 15 jours ou même 3 semaines pour l’hiver prochain. Tu ajoutes même que s’il le fallait, afin de faciliter nos voyages de l’hiver suivant tu demanderais un congé d’un an à l’Opéra. Tout cela est parfait, et quoique pas entièrement rassuré sur ces possibilités éventuelles, je veux te croire, et te donner toute ma confiance.

La pratique du remplacement au sein des orchestres parisiens et plus encore à l’Opéra de Paris – en raison du nombre plus important de représentations à assurer – était monnaie courante durant tout le XX^e siècle. Et même si Jacques Rouché, directeur de l’Opéra de Paris de 1914 à 1945, tente vainement d’en cadrer l’usage²¹, son recours est de plus en plus sollicité, face aux mutations socio-économiques de ces années trente qui imposent au musicien la multiplication de ses activités pour parvenir à vivre de son art. Agnès Terrier revient sur le système de remplacement au sein de l’orchestre de l’Opéra de Paris²² :

Depuis les dernières décennies du XIX^e siècle, l’orchestre de l’Opéra s’accommode de la pratique des remplacements, généralisée dans les théâtres lyriques de répertoire. Les directeurs successifs ont plus ou moins fermé les yeux, les chefs issus des rangs de l’orchestre l’ont souvent favorisée par leur bienveillance. La programmation routinière ne sollicite pas assez la motivation des musiciens pour les fidéliser. Cependant, un poste à l’Opéra offre un statut stable et des garanties d’avancement et de retraite. Très recherchés hors du théâtre, les quelques cent musiciens de l’Opéra ont intérêt à diversifier leurs activités autant pour entretenir leur talent que pour conserver leur niveau de vie, puisque ni l’Opéra, ni le Conservatoire ne les rémunèrent correctement. En régime normal, la

¹⁹ Carte de visite annotée et signée Gabriel Pierné, ca. 15 juin 1936, archives Pierre Jamet, boîte n° 9, chemise n° 2, BLGF.

²⁰ Lettre autographe de René Le Roy à Pierre Jamet du 23 juin 1936, Grove House, Regent’s park, Londres. Archives Pierre Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

²¹ À partir de 1926, les musiciens « remplaçants » sont officiellement déclarés comme « musiciens supplémentaires agréés par le Directeur sur la proposition de chefs d’orchestre ». Accessible sur concours, ce nouveau statut permet de créer un vivier de musiciens réquisitionnés lorsque le musicien titulaire est empêché. (Agnès Terrier, *L’orchestre de l’Opéra de Paris, de 1669 à nos jours*, Paris, éditions de La Martinière, 2003).

²² Agnès Terrier, *idem*, p. 231.

mobilisation de l'orchestre dépasse donc légèrement les deux-tiers, aux répétitions comme aux représentations. L'effectif est complété par des « remplaçants », c'est-à-dire des amis ou de brillants élèves choisis et payés par les artistes eux-mêmes, avec l'agrément du chef [...]. Ces remplaçants participent indifféremment aux répétitions et aux représentations mais, moyennant une certaine valse des visages, le chef est certain de trouver derrière chaque pupitre un musicien de valeur. Jacques Rouché tente d'éradiquer cette pratique dans le règlement de 1920. Le principe du nombre minimum de répétitions à suivre pour jouer l'ouvrage en représentation ne concernait que les chefs de pupitre, les chefs d'attaque et les solistes : il est désormais étendu aux musiciens du rang. De l'avant-dernière répétition à la dernière représentation, le chef doit pouvoir compter sur le même second violon comme sur le même cor solo.

Malgré sa volonté apparente et sincère de poursuivre son activité auprès du Quintette, Pierre Jamet n'est vraisemblablement pas en mesure de se voir octroyer un congé dès sa première année au sein de la nouvelle formation. Du moins n'avons-nous retrouvé aucun document pouvant attester d'une telle démarche auprès du bureau administratif de l'Opéra. C'est sans doute consécutivement à ce refus que Jamet prend la décision de se retirer du Quintette et en informe René Le Roy. Le flûtiste lui adresse ces mots, en retour, dans un courrier du 27 juillet 1936²³ :

Mon cher Pierre, je n'ai pu, faute de temps, te répondre encore à ta dernière lettre m'annonçant tes nouvelles déterminations orchestrales, et je comprends qu'hélas maintenant tu dois te séparer du Quintette définitivement. C'est très, très malheureux, et je suis sûr que tu devines la peine que cela me fait ! C'est triste musicalement, amicalement, fraternellement... et tout en comprenant parfaitement tes raisons, je me demande si tu as raison...

Bien que la décision prise par Pierre Jamet sur son départ imminent du Quintette semble sans équivoque, la réalité de la saison 1936-1937 est tout autre, et il est fort probable que le harpiste ait finalement pu assurer une partie des engagements aux côtés du Quintette. La saison 1936-1937 est en effet l'une des saisons les moins productives de la carrière du Quintette, avec seulement quatorze représentations programmées en France et à l'étranger. De plus, du côté de l'Opéra, malgré la densité de la programmation, toutes les œuvres musicales ne requièrent pas la présence du harpiste. Afin de déterminer si Pierre Jamet pouvait être en mesure d'assurer quelques représentations avec son ensemble instrumental, il est pertinent d'examiner plus attentivement ses engagements musicaux sur la saison 1936-1937²⁴. Le parcours de la programmation de la saison à l'Opéra de Paris fait état de 307 représentations, toutefois toutes ne concernent pas directement Pierre Jamet. Une confrontation entre cette programmation et

²³ Lettre autographe de René Le Roy à Pierre Jamet, le 27 juillet 1936, à l'Hôtel Mercedes d'Aix les Bains. Archives Pierre Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

²⁴ Afin de reconstituer la programmation de l'Opéra de Paris pour la saison 1936-1937, nous nous sommes appuyés sur la base de données *Chronopéra* (www.chronopera.free.fr) ainsi que sur le *Journal de l'Opéra* du 1^{er} janvier 1936 et du 1^{er} janvier 1937.

les engagements du Quintette Instrumental de Paris met en évidence les dates pouvant être assurées par le harpiste :

	Quintette instrumental de Paris	Opéra de Paris	
vendredi 27 novembre 1936	Paris, 4 avenue Milleret de Brou	<i>pas de représentation</i>	
dimanche 6 décembre 1936	Paris, 4 avenue Milleret-de-Brou	Le Barbier de Séville (Rossini)	harpe non requise
samedi 12 décembre 1936	Tournées aux Pays-Bas	Faust (Gounod)	harpe requise
lundi 14 décembre 1936	Tournées aux Pays-Bas	Ballets	harpe requise
mercredi 16 décembre 1936	Tournées aux Pays-Bas	Rigoletto (Verdi), extraits du <i>Lac des Cygnes</i> (Tchaïkovski)	harpe requise
vendredi 17 décembre 1926	Tournées aux Pays-Bas	<i>pas de représentation</i>	
samedi 6 mars 1937	Paris, 44 rue de Villejust	Rigoletto (Verdi)	harpe non requise
mercredi 10 mars 1937	Salle Degermann, Reims	L'éventail de Jeanne (coll.)	harpe requise
jeudi 18 mars 1937	Paris, Salle Gaveau	<i>pas de représentation</i>	
jeudi 6 mai 1937	Paris, Salle Chopin	<i>pas de représentation</i>	
lundi 10 mai 1937	Paris, Salle de l'Ecole Normale	Monna Vanna (Février)	harpe requise
samedi 29 mai 1937	Paris	Fidelio (Beethoven)	harpe non requise
lundi 21 juin 1937	Paris, Comédie des Champs-Élysées	Ballets	harpe requise
mercredi 23 juin 1937	Paris	La Samaritaine (ballet)	nc

Tableau 8 : regard croisé des engagements de Pierre Jamet pour la saison 1936-1937

Sans grande surprise, la majorité des concerts du Quintette Instrumental de Paris prévus cette saison est programmée dans des salles de concerts et appartements parisiens²⁵, certainement afin de faciliter l'organisation de Pierre Jamet ou celle d'une potentielle remplaçante. D'après le tableau, quatre concerts du Quintette peuvent potentiellement être assurés par Pierre Jamet, puisqu'ils sont placés sur des soirées de relâche à l'Opéra (« pas de représentation »), auxquels s'ajoutent quatre supplémentaires, car la présence d'une harpe n'est pas requise dans l'œuvre au programme à l'Opéra (« harpe non requise »). Comme le mentionnait René Le Roy dans sa lettre du 26 juillet, le Quintette est engagé sur une tournée aux Pays-Bas en décembre et il apparaît impossible, sans l'octroi d'un congé, que Pierre Jamet ait pu l'assurer, étant réquisitionné pour le *Faust* de Gounod le 12 décembre, ainsi qu'une soirée de ballets²⁶ le 14 décembre, sur des musiques de Rosenthal, Tomasi, Samuel-Rousseau et Françaix²⁷, et *Le Lac des Cygnes* de Tchaïkovski le 16 décembre. Par conséquent, sur les quinze concerts que comptait la saison musicale du Quintette en 1936-1937, Pierre Jamet pouvait

²⁵ Le concert du 6 mars 1937 se déroule dans un appartement du 44 rue de Villejust (rue Paul Valéry de nos jours) dans le 16^e arrondissement de Paris. L'on peut supposer qu'il s'agisse de celui de Colette qui y résidait.

²⁶ Au programme, *Un Baiser pour rien* de Manuel Rosenthal (Aveline), *Le Roi Nu* de Jean Françaix (Lifar), *Promenades dans Rome* de Samuel-Rousseau (Lifar), *La Grisi* d'Henri Tomasi (Aveline). (<http://chronopera.free.fr> et <https://www.lesarchivesduspectacle.net>, consultés le 8 novembre 2022).

²⁷ Henry Prunières, « Nouveaux ballets de Serge Lifar : *Promenades dans Rome* à l'Opéra ; *David Triomphant* à la Cité Universitaire », *La Revue Musicale*, 1^{er} décembre 1936, tome 17, n°170, p. 438.

théoriquement en assurer près de la moitié. Enfin, déterminer avec exactitude quels concerts du Quintette ont été véritablement assurés par Pierre Jamet ou par une potentielle remplaçante, relève de la gageure. Les annonces et comptes-rendus des concerts donnés par le Quintette dans la presse musicale pourraient nous renseigner sur le nom du harpiste présent. Mais ils ne nous sont malheureusement d'aucun secours : si les articles déclinaient effectivement le nom des interprètes dans les premières années d'exercice de l'ensemble, celles des années trente se limitaient à l'appellation « Quintette Instrumental de Paris ». L'ensemble ayant atteint une relative notoriété en France et à l'étranger, le détail des membres qui le composent devient alors superflu. La question du remplacement ponctuel ne se pose finalement que pour la saison 1936-1937 au cours de laquelle Pierre Jamet est uniquement engagé à l'orchestre de l'opéra. Les saisons suivantes, jusqu'à la dissolution de l'ensemble en 1940, Pierre Jamet se désolidarise définitivement du Quintette pour se consacrer à sa carrière de musicien d'orchestre.

À partir de la saison 1937-1938, Pierre Jamet, engagé la semaine sur les représentations à l'Opéra, rejoint également les sociétés orchestrales dont les concerts se déroulaient traditionnellement le week-end. Il devient dans un premier temps, sociétaire de l'orchestre Padeloup, dirigé par Albert Wolff. Ce dernier l'avait invité, en tant que soliste, à interpréter les *Danses Sacrée et Profane* de Debussy le 6 février 1937²⁸. Rencontrant un très vif succès²⁹, il est nommé harpiste solo des Concerts Padeloup et, comme l'an passé pour sa nomination à l'Opéra, c'est au cours de sa deuxième saison musicale à Vichy en 1937 qu'il reçoit son avis de nomination, de Marcel Bertheau, secrétaire général des concerts Padeloup³⁰. Son engagement, pour une seule saison, auprès des Concerts Padeloup, justifie certainement le caractère imprévu de sa nomination qui intervient en l'absence de tout concours de recrutement officiel. Le 24 juillet 1937, le secrétaire général des concerts Padeloup écrit à Jamet³¹ :

Cher monsieur,

[...] Je vous remercie de votre acceptation. Il est donc entendu que selon la proposition du Comité, vous faites partie de l'association comme harpiste. Mais je ne peux que vous le dire officieusement, car un article de nos statuts prévoit que dans le cas où un artiste entrerait à notre Association sans

²⁸ « Programme des concerts », *Le Ménestrel*, 5 février 1937, p. 53.

²⁹ Voir à ce propos le compte-rendu du concert écrit par Suzanne Desmarquez : « Je n'avais jamais entendu Pierre Jamet dans les *Danses* de Debussy. Jamet ne se contente pas de savoir, de la harpe, tous les secrets magiques, depuis les plus sonores jusqu'aux plus éoliens, c'est aussi un musicien doublé d'un poète. Son interprétation fut, en effet, toute poésie, vaporeuse ou étincelante, évocatrice de tous ces rêves dont le musicien avait chargé ces pages délicieuses. Gros et mérité succès ». (S.D., « Aux concerts Padeloup : Pierre Jamet », *La Revue Musicale*, février-mars 1937, tome 18, n° 172, p. 133).

³⁰ « Cher camarade, nous avons le plaisir de vous informer que le comité et les solistes, réunis le vendredi 16 avril, vous ont nommé membre sociétaire de notre association ». Lettre autographe de Marcel Bertheau, secrétaire général des concerts Padeloup, à Pierre Jamet, Paris, le 22 avril 1937. Archives Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

³¹ Lettre autographe de Marcel Bertheau, secrétaire général des concerts Padeloup, à Pierre Jamet, Paris, le 22 avril 1937, Archives Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

concours, cette décision devrait être prise par une réunion du Comité et des solistes. Nous devons donc attendre cette réunion qui aura lieu fin septembre pour régulariser votre entrée chez nous.

Pierre Jamet se partagera ainsi, une saison encore, entre ses obligations orchestrales et le Quintette qui, en dépit de difficultés financières, parvient à mettre sur pied des représentations à Nancy et en Suisse en début d'année 1938, suivies d'une tournée en Égypte. À cette fin, René Bas, en qualité de secrétaire du Quintette, négocie, par l'entremise de l'A.F.A.A., une remise sur le prix des billets de train et de bateau. Dans ces échanges épistolaires, la présence de Pierre Jamet est confirmée et son nom est mentionné pour les concerts en Suisse et en Égypte³² ; il est donc davantage probable que Jamet soit parvenu à se faire remplacer au sein de ses orchestres que de considérer la harpe comme étant non requise par les différents orchestres sur ces deux périodes. Toutefois, une précaution s'impose³³ :

Le Quintette Instrumental de Paris souhaiterait vivement que les autorisations de parcours puissent être établies individuellement, car ces artistes peuvent être retenus par des engagements, et ne pas emprunter le même train.

C'est, en outre, à cette époque que Pierre Jamet se dote d'un secrétariat officiel. Suzanne Bourdais est engagée afin de gérer ses courriers et ses appels téléphoniques en son absence, elle dispose d'une ligne directe et d'un bureau à Neuilly-sur-Seine³⁴, non loin de la résidence personnelle de Pierre Jamet, avenue de la grande Armée à Paris 17^e.

À l'issue de son unique saison 1937-1938 au sein de l'orchestre Padeloup, Pierre Jamet est nommé harpiste-solo de l'orchestre Colonne, dirigé par Paul Paray. Les deux hommes se connaissent fort bien et s'apprécient, comme le soulignait Pierre Jamet³⁵ ; il nous apparaît alors comme évident que le chef d'orchestre a fortement appuyé sa candidature. Leur trajectoire

³² « Monsieur le Directeur Général, j'ai l'honneur d'attirer votre meilleure attention sur le remarquable Quintette Instrumental de Paris, composé de MM. René Le Roy, Pierre Jamet, René Bas, Pierre Grout, Roger Boulmé, qui se rend en Suisse pour y donner un concert de musique française à la Radio de Bâle et à Aarau. Je vous serais très reconnaissant s'il vous était possible d'accorder à ces excellents artistes des facilités de transport ». Lettre dactylographiée de Robert Brussel, directeur de l'Association Française d'Action Artistique, au Directeur général de la compagnie des chemins de fer d'Alsace-Lorraine, Paris, 2 octobre 1937, AMAE, SOFE, 554/INVA171, Dossier « France : réduction de tarif pour le Quintette Instrumental de Paris et René Le Roy, 1937 », B614.

³³ Lettre de Robert Brussel, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique, au Directeur Général de la compagnie des messageries maritimes, Paris, 26 octobre 1937, AMAE, SOFE, 554/INVA171, Dossier « France : réduction de tarif pour le Quintette Instrumental de Paris et René Le Roy, 1937 », B614.

³⁴ Le « Secrétariat Pierre Jamet » est installé plus exactement au 7 rue Théophile Gautier, à Neuilly sur Seine, tel. Maillot 22-72. Pierre Jamet habitait au 12 de l'avenue de la Grande Armée. Informations recueillies dans la lettre dactylographiée de Suzanne Bourdais à Robert Brussel, directeur de l'Association Française d'Action Artistique, Neuilly-sur-Seine, 15 février 1938, AMAE, SOFE, 554/INVA171, Dossier « France : réduction de tarif pour le Quintette Instrumental de Paris et René Le Roy, 1937 », B614.

³⁵ Cf p. 99 et 100.

professionnelle est, du reste, très semblable et emprunte les mêmes institutions aux mêmes moments : ils firent leurs premières armes tous deux à l'orchestre Lamoureux dans les années 1920, se fréquentent également à Vichy durant leurs saisons communes, puis se retrouvent en 1937, à l'orchestre de l'Opéra de Paris que Pierre Jamet avait récemment rejoint. Paul Paray, qui avait dirigé en 1934 l'orchestre Colonne dans une représentation de *Tristan et Isolde* puis de *L'Or du Rhin*, avait suscité l'admiration de Jacques Rouché qui l'engagea aussitôt pour diriger Wagner à l'Opéra de Paris, « bien qu'aucun document officiel ni même un contrat n'aient ratifié leur étroite et fructueuse collaboration, qui allait durer exactement dix années³⁶ ». De retour de tournée aux Pays-Bas en mars 1937, Paul Paray reprend ses projets avec l'Opéra de Paris. Un rapide parcours de la programmation prévue pour cette fin de saison 1936-1937 montre bien la richesse et la densité des projets auxquels prennent part les deux hommes³⁷ : *Les Maîtres Chanteurs* de Wagner, *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, *La Damnation de Faust* de Berlioz, puis, à l'occasion d'une tournée estivale au théâtre antique d'Orange, *La Walkyrie* de Wagner, *Le Roy d'Ys* de Lalo, *La Procession nocturne* de Rabaud, les *Trois Chorals* de Borchard, le *Requiem* de Berlioz et *Aïda* de Verdi. Cette nouvelle saison 1938-1939 augure donc de nouvelles responsabilités pour Pierre Jamet qui tourne définitivement la page du Quintette. Pierre Grout, le cœur lourd, écrit à son ancien partenaire³⁸ :

Mon cher Jamet, aujourd'hui, premier concert du Quintette sans toi. Cela me rend assez cafardeux. Je pense aux premières années, Menton, Nice, Saint Jean Cap Ferrat, Italie et toutes nos belles campagnes... Vois-tu, c'est une étape dans la vie et je crains que le meilleur ne soit déjà vécu. Si je n'avais pas mes enfants pour continuer à transmettre le flambeau, je serais las et découragé [...]. Je vis déjà dans le passé. Si tu étais avec nous, je ne m'en apercevrais pas encore. [...] J'ai beaucoup pensé à toi et malgré le cœur rude de Boulmé, que j'aime, comme tu le sais, le charme de nos flûtes et violons si consciencieux – tu me manques.

Les nominations successives de Pierre Jamet marquent un tournant décisif dans l'activité du Quintette instrumental de Paris qui peine à rebondir et trouver des solutions pérennes pour la poursuite de son Œuvre.

3.1.2. À la recherche d'une harpiste... femme

« À l'heure actuelle, comme tu le sais, nous sommes à la recherche d'une harpiste, puisque l'élément mâle n'existe plus dans cette partie instrumentale³⁹ ! ». La féminisation du

³⁶ Jean-Philippe Mousnier, *Paul Paray*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les grands chefs d'orchestre », 1998, p. 40.

³⁷ Programme cité dans Jean-Philippe Mousnier, *op. cit.*, p. 42

³⁸ Lettre autographe de Pierre Grout à Pierre Jamet datée du 11 novembre 1938 à Rheinbühl Schaffhausen (Suisse). Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

³⁹ *Idem.*

métier de harpiste, tel qu'évoqué par René Le Roy à la fin de sa lettre, est une réalité dans la vie musicale française. Le transfert de la harpe du salon au concert, observé dans le milieu du XIX^e siècle en France, ainsi que son recours généralisé au sein des orchestres à partir de 1830⁴⁰, pointe du doigt la question de la professionnalisation du musicien. Si la harpe est l'apanage de la gent féminine, le problème de l'accès aux postes institutionnels se pose, ceux-ci étant statutairement réservés aux hommes. Agnès Terrier rappelle que ce sujet n'est pas nouveau. Dans son ouvrage consacré à l'orchestre de l'Opéra de Paris⁴¹, elle relate que dès 1888, l'Opéra rencontrait des difficultés à trouver un harpiste homme et demandait au ministère de l'Instruction publique l'autorisation de nommer soit un artiste étranger, soit « d'admettre au concours des artistes femmes ». En 1909, Lily Laskine est nommée harpiste remplaçante, première femme à intégrer l'orchestre de l'Opéra, mais sa titularisation ne lui sera jamais accordée, ce qui, comme le souligne Agnès Terrier, lui permettra finalement d'intégrer plusieurs orchestres et d'augmenter ainsi sa visibilité⁴². Au cours de la Grande Guerre, les nécessités de maintenir un effectif constant, malgré les mobilisations des musiciens, accordent aux femmes une plus grande place, mais les postes sont repris par les instrumentistes hommes au retour du front. La musicologue conclut : « pendant longtemps encore, les seules femmes titulaires à l'orchestre seront les harpistes⁴³ ».

Quant aux établissements dévolus à la formation musicale, les femmes harpistes parviennent, durant cette première moitié de XX^e siècle, à accéder progressivement aux postes d'enseignantes : au Conservatoire de Paris, Marie Tassu-Spencer est nommée professeur de harpe chromatique en 1903 et devient, en toute discrétion, la première femme à enseigner une classe instrumentale mixte⁴⁴. Il est vrai qu'aucun interprète masculin n'avait manifesté d'intérêt pour cet instrument, par conséquent le Conservatoire était dans l'obligation de nommer une femme à l'ouverture de la classe en 1903. En ce qui concerne la classe de harpe à pédales, si Henriette Renié avait d'abord été pressentie pour succéder à Alphonse Hasselmans en 1912,

⁴⁰ Nous prenons comme point de référence la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, retenue dans l'histoire, entre autres, pour avoir été la première partition symphonique requérant des harpes.

⁴¹ Agnès Terrier, *L'orchestre de l'Opéra de Paris, de 1669 à nos jours*, Paris, Editions de la Martinière, p. 221.

⁴² Tout en maintenant son activité au sein de l'orchestre de l'Opéra de Paris pendant plus de trente années, Lily Laskine a pu intégrer, en tant que harpiste-solo, les *Concerts Koussevitzky* à leur création en 1922, puis l'orchestre Lamoureux à la suite du départ de Pierre Jamet en 1924, l'orchestre Straram en 1926, et enfin l'Orchestre national de France en 1934.

⁴³ Agnès Terrier, *idem*, p. 221.

⁴⁴ Les femmes n'étaient autorisées à enseigner qu'auprès des femmes : la classe féminine de solfège instrumentistes et solfège chanteurs, celle de maintien théâtral femmes, le piano préparatoire femmes. Notons que les classes d'harmonie et piano pour les élèves femmes étaient, elles, confiées à des hommes. L'enseignement du solfège devient mixte, à partir de 1915, il est alors confié indifféremment aux professeurs des anciennes classes d'hommes et de femmes. Marguerite Long, après avoir enseigné en classe préparatoire femme, devient professeur de piano pour les élèves hommes en 1920. Voir Anne Bongrain, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900-1930, documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012, p. 290-310.

c'est finalement Marcel Tournier⁴⁵ qui est nommé. La même année, Renée Lénars⁴⁶ succède à Marie Tassu-Spencer à la classe de harpe chromatique au Conservatoire. Bien plus tard, cette même institution nomme Lily Laskine à la succession de Marcel Tournier en 1948, et Odette le Dentu, assistante. La proportion de femmes harpistes, dans ces années-là, est donc naturellement importante. À ce sujet, Pierre Jamet se souvient avoir été le seul élément masculin de la classe de harpe durant ses études au Conservatoire « et, dans les années qui ont suivi, il n'y a eu personne avant de voir Bernard Galais et Francis Pierre⁴⁷ ». Son statut d'homme lui a même valu quelques critiques, la harpe restant dans l'imaginaire du spectateur, un instrument historiquement féminin. Cet imaginaire se construit dès la fin du XVIII^e siècle et se poursuit à l'époque romantique, en devenant l'instrument de prédilection de la bourgeoisie féminine, aux côtés du piano-forte puis du piano. Si la classe de harpe est majoritairement féminine, les classes de composition sont, à l'inverse, à dominante masculine. La harpiste Henriette Renié se souvient : « à la classe de composition et fugue de Théodore Dubois, j'étais seule femme au milieu de dix-huit hommes. Les femmes n'allaient pas encore à Rome ».



*Illustration 7 : les lauréats de la classe de harpe (1911), Musica, août 1911, p. 149.
Pierre Jamet (au fond, en veste noire et nœud papillon), entouré de ses camarades féminines, avait remporté, cette année-là, un second prix.*

⁴⁵ Durant la Première Guerre mondiale, Marcel Tournier est sergent dans l'infanterie territoriale. Il est remplacé en 1916 par Caroline Tardieu-Luigini (Anne Bongrain, *idem*, p. 411).

⁴⁶ Renée Lénars épousera d'ailleurs Marcel Tournier en 1922.

⁴⁷ Bernard Galais et Francis Pierre furent les élèves de Pierre Jamet au Conservatoire de Paris et ils ont obtenu leur premier prix, respectivement, en 1939 et en 1950.

Le choix d'un nouvel instrumentiste s'impose donc au Quintette Instrumental de Paris dès 1936, choix qui n'est jamais chose aisée dans le parcours d'un ensemble de musique de chambre ; fort heureusement, le milieu de la harpe n'a jamais disposé d'autant d'interprètes de haute volée que dans cette période de l'entre-deux guerres. Le professorat d'Alphonse Hasselmans au Conservatoire de Paris (1884-1912) aura été, en cela, déterminant dans la fondation de l'école française de harpe. Un rapide parcours des figures de la harpe permet de déterminer quelles pourraient être les candidatures potentielles. Parmi ses anciens élèves les plus notoires, Marcel Grandjany et Carlos Salzedo se sont établis en Amérique, Lily Laskine connaît une carrière de soliste remarquable, Henriette Renié, plus en retrait, poursuit son activité de pédagogue et compositrice⁴⁸, Marcel Tournier, harpiste et compositeur, reprend la classe de harpe au Conservatoire après le décès d'Hasselmans en 1912. D'autres personnalités se détachent également, telles que Micheline Kahn (1^{er} prix de Conservatoire en 1904), Odette Le Dentu (Prix Henriette Renié en 1921⁴⁹) ou France Vernillat (1^{er} prix du Conservatoire en 1924), mais l'on peut finalement s'étonner du peu de harpistes parvenant à accéder à une certaine notoriété, proportionnellement aux soixante-et-onze 1^{er} prix décernés entre 1900 et 1930⁵⁰.

Pour rendre compte, avec plus d'exhaustivité, du nombre de harpistes exerçant à la fin de ces années trente, il ne faudrait pas négliger les lauréates et lauréats des autres institutions musicales, telles que la Schola Cantorum (fondée en 1896) et l'École Normale de Musique (fondée en 1919) ; comme le rappelle Marie-Claude Genet-Delacroix, « c'est en effet par ces écoles que l'innovation pédagogique et la modernisation vont s'imposer dans la vie musicale française⁵¹ », en concurrence directe avec le Conservatoire, plus académique. Toutefois, il faut admettre que l'enseignement de la harpe ne représente pas, pour la Schola Cantorum et l'École Normale, une priorité de premier ordre. La Schola Cantorum ne dispose, de 1905 à 1920, que d'une classe de harpe chromatique, dirigée par Hélène Zielinska, pour les cours de 1^{er} degré, suppléée par Pierre Bertheaume puis Jeanne Raoulx. Une classe de 2^e degré ouvre en 1925 avec

⁴⁸ Si, à onze ans, je donnais des répétitions pour la classe du Conservatoire, je n'eus ma première élève du monde qu'à douze ans et demi [...]. Je ne peux évoquer mes souvenirs de professeur, ils seraient trop nombreux. Mais dans la généralité, je peux bien dire que je dois à mon professorat mes plus chères amitiés, mes meilleures joies et beaucoup de découvertes précieuses pour ma virtuosité. Sans le savoir souvent, j'avais une emprise merveilleuse sur presque toutes mes élèves, rien ne me touche davantage encore à présent, que de sentir à certaines heures leur fidélité au culte du passé ». (Henriette Renié, *ibidem*).

⁴⁹ « Le jury, composé de MM Bruneau, président ; Chapuis, Roussel, Samuel-Rousseau, Galeotti, Bazelaire, Meerloo, Franck et Pierre Jamet, a décerné le Prix à Mlle Odette Le Dentu et la mention à Mlle Bertile Robet ». (L. de Crémone, « Concours Henriette Renié », *Le Figaro*, 26 mai 1921, p. 5).

⁵⁰ Données récoltées dans Anne Bongrain, *Le Conservatoire National de musique et de déclamation 1900-1930, documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012, p. 411-413.

⁵¹ Marie-Claude Genet-Delacroix, « Musiciens officiels des années trente », dans Danièle Pistone (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 15.

Hélène Genévrier comme enseignante⁵². Hormis les années 1933 et 1934 pour lesquelles « une élève d'un cours supérieur de harpe est mentionnée dans les résultats des examens de fin d'année⁵³ », le niveau supérieur n'était proposé que pour les disciplines composition, violon, piano et orgue⁵⁴. De même, l'École Normale de musique, fondée par Auguste Mangeot et Alfred Cortot, ne comprenait, en 1936, que des classes de piano, violon, violoncelle, chant, orgue, harmonie et contrepoint⁵⁵. L'absence de classe de harpe est également constatée au sein des nombreuses écoles privées qui fleurissent dans la capitale, telles que l'École de Musique de Paris, fondée par Émile Descombes et dirigée par Emmanuel Nérini, le Conservatoire Musica-Femina, dirigé par Xavier Leroux, ou encore le Conservatoire populaire de Mimi Pinson, fondé par Gustave Charpentier. D'autres écoles, enfin, émanent d'une personnalité musicale reconnue, à l'instar de l'École Marguerite Long, l'École Lucien Wurmser pour le piano, les Cours Herault-Marlé, pour le chant, et l'École de piano et de chant de Mme Miclos et M. Bataille, sans oublier les nombreux « cours d'interprétation ».

Pour ce qui est de la harpe, il est à noter que la figure d'Henriette Renié est particulièrement importante pour la formation des harpistes professionnelles, en marge des institutions musicales traditionnelles. Le sextuor de harpes Renié – venant directement concurrencer les ensembles de harpes chromatiques tels que le sextuor de harpes Lina Cantelon⁵⁶ (créé en 1924) et le quatuor de harpes Marie-Louise Casadesus⁵⁷ – est composé des meilleures élèves d'Henriette Renié⁵⁸. Mais c'est sans doute le Concours Henriette Renié, créé en 1913, qui lança la carrière de nombreuses harpistes, telle qu'Odette Le Dentu, la franco-américaine Alice Singer⁵⁹ décédée prématurément en 1934⁶⁰, Éliane Moreau⁶¹ ou Bertile

⁵² Données recueillies dans Gilles Saint Arroman, « Annexe : classes et professeurs de la Schola Cantorum de Paris (1896-1939) », dans Sylvie Douche, Cédric Segond-Genovesi (dir.), *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)*, Paris, Éditions Adeam Musicae, 2022, p. 688.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ René Dumesnil, « L'enseignement », *Cinquante ans de musique française (1874-1925)* tome 2, Paris, les éditions musicales de la Librairie de France, p. 219.

⁵⁵ Anonyme, « École diverses de Paris », *L'Art Musical*, 31 juillet 1936, p. 829.

⁵⁶ « Sextuor de harpes Lina Cantelon, : Mmes Lina Cantelon, Croissant et de Mlles Menu, Stell, Jarry, Poulet », (Anonyme, « Notes de musique », *Le Journal*, 19 janvier 1924, p. 4).

⁵⁷ Le Quatuor de harpes [chromatiques] Marie-Louise Casadesus était également composé de Marie-Thérèse Jacquot, Jeanne Dalliès et Simone Trivier. (Anonyme, « Les Concerts de la TSF », *La Liberté*, 4 janvier 1926, p. 2).

⁵⁸ « Mardi prochain 2 février, à 21 heures, salle Érard, aura lieu une belle manifestation artistique organisée par la célèbre harpiste Henriette Renié pour son œuvre *la Petite caisse des artistes* qui, depuis près de vingt-cinq ans, soulage discrètement les misères cachées de pauvres musiciens. Outre la grande artiste, on applaudira son sextuor de harpes composé de Mlle D. Bernard, Mmes de Chambéret, Kahan, O. Le Dentu et G. de Navacelle, dont la perfection musicale et l'homogénéité font un ensemble unique ». (Valmont, « Bienfaisance », *Excelsior*, 30 janvier 1937, p. 2). L'ensemble comprend également Odette de Montesquiou à qui Henriette Renié a certainement dû laisser sa place.

⁵⁹ Le Loup de dentelle, « Le Concours Henriette Renié », *Comoedia*, 10 mai 1926, p. 5.

⁶⁰ Anonyme, « Avis de décès », *L'Est républicain*, 12 décembre 1934, p. 4.

⁶¹ « Écho et nouvelles », *Le Ménestrel*, 21 mai 1926, p. 240.

Robet⁶². Organisé et financé⁶³ par Henriette Renié elle-même, le prix se déroulait au Conservatoire de Paris tous les trois ans⁶⁴. Seules les harpistes lauréates d'un premier prix d'un Conservatoire de Paris, de province ou de l'étranger étaient autorisées à concourir⁶⁵.

Il n'est pas aisé de déterminer avec précision quelles harpistes ont remplacé Pierre Jamet, pour une raison simple : les programmes diffusent le matériel publicitaire habituel du Quintette que leur a fourni l'impresario bien en amont du concert. Les affiches ou reproductions photographiques font systématiquement état de la présence de Pierre Jamet ; il est donc probable que la mention d'une remplaçante soit faite oralement en début de concert. Un programme attire toutefois notre attention, celui du concert donné le 25 novembre 1937 en Italie, dans le Duché de Savoie. Le nom de Micheline Kahn⁶⁶ y est crédité en remplacement de Jamet, ce qui permet de déduire que la tournée en Italie a été intégralement assurée par cette interprète. Si Micheline Kahn avait été ainsi pressentie pour poursuivre l'entreprise, c'est finalement Odette Le Dentu qui intègre le groupement, et ce de manière définitive et irrévocable à compter de 1938. Odette Le Dentu n'était pas totalement inconnue du Quintette puisqu'elle avait déjà remplacé Pierre Jamet, qui honorait ses engagements auprès de l'orchestre de Stockholm, lors d'une tournée au Royaume-Uni en 1932. Sa finesse de jeu, qualité souvent mise en avant dans la presse musicale⁶⁷, est également appréciée par Pierre Grout⁶⁸ :

Notre harpiste actuelle ? La plus charmante camarade qu'on puisse rencontrer. Intelligente, féminine faite de charme et de finesse, dans la vie de chaque jour et dans la musique. Jolie sonorité, sensibilité. Nous avons fait évidemment quelques répétitions supplémentaires, mais le cran est une de ses qualités et le Quintette garde sa belle tenue.

Née à Alger en 1900, elle suit une formation de harpe et piano au Conservatoire d'Alger puis regagne la France et s'établit dans la capitale⁶⁹. Elle bénéficie de l'enseignement privé

⁶² « Le jury, composé de MM. Gabriel Pierné, président ; Maurice Ravel, Ducasse, Paul Paray, Vierne, Galeotti, Franck, Grandjany et Jamet, a décerné le prix à Me Bertile Robert, et la mention à Me Mireille Flour ». (Anonyme, « Courrier des Théâtres », *Comoedia*, 13 mai 1923, p. 5).

⁶³ « Un prix de 1.200F, une mention de 300F offerts par Henriette Renié ». (Anonyme, « Avis aux jeunes virtuoses harpistes », *Comoedia*, 22 octobre 1913, p. 4).

⁶⁴ Brichanteau, « Les Théâtres », *Excelsior*, 7 mai 1926, p. 5.

⁶⁵ Denis Verroust, *Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et les solistes de l'orchestre du Grand Casino de Vichy*, catalogue d'exposition, éditions du musée de l'Opéra de Vichy, 2022, p. 175.

⁶⁶ C'est également le nom qui est mentionné dans la lettre de Pierre Jamet à sa femme, du 21 juin 1936 (voir *supra* p. 136).

⁶⁷ Voir par exemple : « les sonorités délicates de la harpe de Mlle Odette Le Dentu ajoutaient un charme de plus à ce concert, et de finesse, telles que les *Danses* de Debussy, *Le Jardin mouillé* de J. de la Presle, *Danse des lutins* de H. Renié, *L'Impromptu-Caprice* de G. Pierné, la brillante harpiste affirma une maîtrise de son jeu et un talent souple sachant se plier aux exigences d'œuvres bien différentes. Mlle Odette Le Dentu obtint un très grand et très mérité succès ». (Anonyme, « Courrier artistique », *Le Midi socialiste*, 5 avril 1943, p. 2).

⁶⁸ Lettre autographe de Pierre Grout à Pierre Jamet, non datée [ca. 1937], Nice, Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

⁶⁹ Odette de Loustal-Croux, « Odette Le Dentu nous a quittés », *Sceaux, bulletin municipal d'information*, n° 124, février 1983, p. 23.

d'Henriette Renié, puis mène principalement une carrière de harpiste d'orchestre, intégrant les Concerts Padeloup, l'orchestre Lamoureux et l'Orchestre lyrique de la Radio après la guerre⁷⁰. Les annonces publiées dans les organes de presse font mention d'un certain nombre de concerts partagés entre Odette Le Dentu et les autres membres du Quintette, ce qui corroborerait notre hypothèse : un premier concert en compagnie de René Le Roy se déroule le 26 mars 1936 à la salle Érard⁷¹. La *Suite brève* de Rohozinski est entendue, entre autres pièces et transcriptions pour harpe seule, avec René Le Roy, Odette Le Dentu et Émile Macon. Le 5 avril 1938, Odette Le Dentu donne pour la première fois un récital à la salle Érard⁷², accompagnée de René Le Roy dans la *Sonate* de Blavet ainsi que *Bachkiria* de Gretchaninoff, ainsi que Pierre Grout pour la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy. Le choix dans la programmation ainsi que l'interprétation furent salués dans la presse⁷³. Avec le Quintette, Odette Le Dentu assure la première audition du *Voyage au pays du tendre*, quintette de Gabriel Pierné donné à la Société Nationale le 29 mai 1938. Il n'échappe pas à Suzanne Demarquez ce changement de musicien, qu'elle relaie dans un article de l'*Art Musical*⁷⁴ :

Le dernier concert [de la Société Nationale] a été consacré à honorer la mémoire de ceux qui ont tant contribué autrefois à rehausser l'éclat du nom de la vieille Société. Seuls étaient admis au programme les grands disparus de l'année écoulée [...]. Le Quintette instrumental exprima avec bonheur la fantaisie délicate des *Variations libres et final* pour flûte, cordes et harpe. C'était la première fois que l'on remarquait dans cet ensemble, maintenant classique à Paris, la présence de Mme Odette Le Dentu prenant la lourde succession de M. Pierre Jamet. Elle s'acquitta de sa tâche avec un brio, une autorité qui assureront au célèbre Quintette la continuation de sa belle carrière.

3.1.3. Pierre Jamet à l'Opéra : les conditions du musicien d'orchestre dans les années trente

Il est intéressant de revenir sur la nomination de Pierre Jamet au poste de harpiste solo de l'orchestre de l'Opéra de Paris, afin d'apporter un éclairage sur les conditions de travail du musicien d'orchestre à l'aube du deuxième conflit mondial. Le poste est rendu vacant par le départ de Lily Laskine, première femme à intégrer l'orchestre de l'Opéra, composé jusqu'alors exclusivement d'hommes. La harpiste rejoint l'Orchestre National de France, nouvellement formé par Inghelbrecht, après la mort de Walter Straram qui l'avait choisie pour intégrer son

⁷⁰ Denis Verroust, *Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et les solistes de l'orchestre du Grand Casino de Vichy*, catalogue d'exposition, éditions du musée de l'Opéra de Vichy, 2022, p. 175.

⁷¹ Anonyme, « Ce qu'on entendra dans les Concerts à Paris », *L'Art musical*, 20 mars 1936, p. 509.

⁷² Anonyme, « Ce qu'on entendra dans les Concerts à Paris », *L'Art musical*, 1^{er} avril 1938, p. 690.

⁷³ « Une jeune harpiste, Odette Le Dentu-Bacqueyrisse, titulaire du Prix Henriette-Renié, a révélé, salle Érard, des dons de premier ordre. Non seulement c'est une virtuose, mais c'est une musicienne. Et quand on songe au nombre croissant de virtuoses qui sont de moins en moins musiciens... ». (André Coeuroy, « La musique, les concerts », *Paris-midi*, 11 avril 1938, p. 6).

⁷⁴ Suzanne Demarquez, « Société Nationale, Art et Tourisme, La Sérénade, M. Scherchen, Quatuor à cordes de Paris, Mlle Buxton », *L'Art musical*, 17 juin 1938, p. 918.

orchestre d'excellence. Pierre Jamet bénéficie du soutien d'un réseau influent qui appuiera fortement sa candidature auprès de Jacques Rouché⁷⁵, le directeur de l'Opéra de Paris. Ouvert au concours en juin 1936, le poste de harpe était brigué par deux harpistes, Jamet partant très largement favori. Dans une lettre du 5 juin 1936, le conseiller général de la Seine, Édouard Fillon, écrit au préfet de la Seine, Achille Villey-Desmeserets⁷⁶ :

Monsieur le préfet,
Je me permets de faire appel à votre obligeante intervention en faveur d'un bon ami, Monsieur Pierre Jamet, harpiste virtuose, soliste des Concerts Colonne et Lamoureux, membre du Jury aux Concours du Conservatoire, enfin professeur de mes deux filles. Monsieur Jamet est candidat au poste vacant de harpiste à l'Opéra et une décision doit être prise le 12 juin prochain. Deux candidats seulement sont en présence et un appui auprès des Beaux-Arts suffira à faire pencher la balance en faveur de mon ami. Je me permets donc de venir vous demander cet appui, en m'excusant du dérangement que je vous cause en ce moment.

Le préfet de la Seine lui répond quelques jours après la nomination de Jamet⁷⁷ :

Ainsi que vous aviez bien voulu m'en exprimer le désir, je n'avais pas manqué de signaler à Monsieur Rouché, Directeur du Théâtre national de l'Opéra, la candidature de Monsieur Pierre Jamet, à qui vous vous intéressez.

Outre le Conseiller général de la Seine, Pierre Jamet reçoit également l'appui de Paul Marchandau⁷⁸, à l'époque Député-Maire de Reims. La famille de sa femme, Renée Hansen, qu'il épouse en décembre 1931, y est particulièrement influente. Son père, Jules Hansen, avait fondé en 1913 le Conservatoire de musique qu'il dirigea jusqu'en 1946. Sa sœur, Thérèse, harpiste, y fut également enseignante. Dans le but de faciliter la nomination de Pierre Jamet, Paul Marchandau adresse une lettre à Jacques Rouché qui lui répond le 15 juin 1936⁷⁹ :

Monsieur le ministre,
vous avez bien voulu appeler mon attention sur Pierre Jamet. J'ai le plaisir de vous faire savoir que, à la suite du concours de vendredi dernier, votre protégé a été désigné pour l'emploi de Harpe vacant à l'orchestre de l'Opéra.

⁷⁵ Jacques Rouché avait assuré la direction de l'Opéra de Paris durant trente années (1915-1945).

⁷⁶ Lettre autographe d'Édouard Fillon à Achille Villey-Desmeserets, Paris, 5 juin 1936. Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1 « correspondance professionnelle », BLGF.

⁷⁷ Lettre autographe d'Achille Villey-Desmeserets à Édouard Fillon, 18 juin 1936. Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1 « correspondance professionnelle », BLGF.

⁷⁸ Paul Marchandau (1882-1968) est maire de Reims de 1925 à 1942. Après avoir été député et sous-secrétaire d'état, il accède au poste de ministre dans les différents gouvernements qui se succèdent en France dans les années 1930 : ministre du Budget en 1933, des Finances puis de l'Intérieur en 1934, ministre du Commerce et de l'Industrie en 1935, puis des Finances en 1938 et enfin de la Justice en 1939.

⁷⁹ Lettre autographe de Jacques Rouché à Paul Marchandau, 15 juin 1936, Fonds Jamet, boîte n° 9, chemise n° 1 « correspondance professionnelle », BLGF.

Intégrer l'orchestre de l'Opéra, plus que tout autre organe permanent, demeurait alors une consécration pour l'instrumentiste : outre le prestige de l'Institution et l'assurance de jouer aux côtés des meilleurs musiciens de la capitale, la fréquence soutenue des représentations constituait une source financière stable et relativement plus conséquente que tout autre organisation collective. Les conditions de travail y étaient également meilleures : à la suite de longs mois de manifestations et revendications salariales en janvier 1920, les musiciens de l'Opéra obtiennent en effet une révision de leurs contrats d'engagement⁸⁰.

Dans un contexte social qui fixe la semaine de travail à quarante-huit heures, avec un jour de congé payé pour les services de la technique, la durée des répétitions et leur nombre hebdomadaire sont désormais stipulés par le contrat d'engagement. La répétition passe de quatre à trois heures et le contrat en prévoit deux par semaine. Tout dépassement des quatre heures de représentations dues au théâtre est rémunéré, de même que tout service supplémentaire. Le faible nombre de répétitions s'explique par l'omniprésence dans la programmation d'une quinzaine d'œuvres qui constituent le répertoire proprement dit, et dont les partitions sont parfaitement connues des musiciens. Les artistes obtiennent également leur dimanche, les concerts de l'Opéra se déroulant le jeudi soir. La durée des pauses est mieux réglementée : un quart d'heure par service, trois heures entre le service du jour – la répétition – et le service du soir – la représentation.

Pourtant, le salaire que percevait le musicien de l'Opéra restait « insuffisant pour faire vivre une petite famille à Paris⁸¹ ». Il faut dire que l'Opéra de Paris, tout comme la majorité des institutions musicales parisiennes, connaît depuis longtemps déjà une période de trouble, ayant pour conséquence directe une baisse des représentations et un repli de la programmation autour de quelques œuvres-phares laissant espérer de bonnes rentrées d'argent. La crise que traverse le monde musical n'épargne pas l'Opéra de Paris qui absorbe pourtant, à lui seul, 80% du budget alloué par la Direction des Beaux-Arts. Sandrine Grandgambe apporte un éclairage sur la politique culturelle menée par le Front Populaire⁸² :

Les musiciens sont touchés de plein fouet par l'apparition de nouveaux moyens techniques et de nouveaux loisirs [...]. Les concerts sont particulièrement concernés. La crise économique, crise générale, a des répercussions directes sur la culture, secteur jugé souvent superflu. Les théâtres qui subissent en outre une fiscalité contraignante, licencient à tour de bras. Ainsi, le directeur de l'Opéra, Jacques Rouché menace-t-il, en 1932, de mettre la clé sous la porte s'il n'obtient pas une aide financière supplémentaire de l'État. Or ces professions sont rarement bien organisées et protégées, le faible taux de syndicalisation dans le milieu musical est à ce titre révélateur [...]. La faiblesse des moyens financiers, l'absence d'innovation dans les structures administratives prenant en charge la musique, conduisent à s'interroger sur l'ampleur des actions menées en faveur de cet art.

⁸⁰ Agnès Terrier, *L'orchestre de l'Opéra de Paris, de 1669 à nos jours*, Paris, Éditions de la Martinière, p. 225.

⁸¹ Agnès Terrier, *idem*, p. 199.

⁸² Sandrine Grandgambe, « La politique musicale du Front populaire », dans Danièle Pistone (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, p. 25.

Nathalie Gossot rappelle, quant à elle, qu'entre 1915 et 1940, l'Opéra de Paris diminue de moitié le nombre de ses créations⁸³, arrivant, pour les années trente, à un ratio de 80% de reprises d'opéras pour 20% seulement d'œuvres en création⁸⁴. Elle dresse également un rapide état des lieux de la programmation de cette décennie et met en évidence les reprises les plus fréquentes – *Faust* de Gounod, *Rigoletto* et *Aïda* de Verdi, *Thaïs* de Massenet, *Lohengrin* et *La Walkyrie* de Wagner, *La Damnation de Faust* de Berlioz – et la quasi-absence d'œuvres en création émanant de compositeurs étrangers.

Malgré une augmentation conséquente de la subvention accordée par l'État en 1929, Jacques Rouché se montre dubitatif quant à sa capacité à refondre en profondeur l'Institution⁸⁵ :

Le Parlement [...] a augmenté la subvention de l'Opéra. Il y a mis un peu de temps, mais enfin, après dix ans de pourparlers, on est passé de 800.000 à 2.400.000. Je ne sais pas si cela a l'air énorme et satisfaisant. Mais je voudrais attirer votre attention sur un point : c'est que, depuis cette augmentation, contre laquelle je ne proteste certes point, on a écrit des articles qui tendraient à faire croire que la qualité de nos spectacles pouvait être immédiatement améliorée, et ceci est une erreur absolue. Les directeurs de théâtres subventionnés avaient fait à l'avance un partage de l'augmentation qu'on leur laissait prévoir. Nous avions consacré une partie de l'augmentation à combler le déficit qui, pour certains, était réel, nous avions, en second lieu, prévu une augmentation de certains salaires qui nous semblaient insuffisants ; d'autres augmentations pour retenir les grands artistes que l'étranger nous enlève ; et enfin prévu des sommes pour la réfection des costumes et décors de plusieurs œuvres du répertoire qui sont la base de notre exploitation, ce matériel appartient d'ailleurs à l'Etat. L'augmentation à peine votée par le Parlement, nous nous sommes trouvés en présence de demandes du personnel, dont je ne veux pas dire qu'elles sont toutes excessives et exagérées, mais qui, si nous pouvions les accorder, mangeraient deux fois l'augmentation... Nous ne pouvons augmenter le déficit sous prétexte que la subvention vient d'être augmentée. Mais enfin, il faut bien se dire que le sacrifice à consentir pour les salaires va être, pour certains théâtres subventionnés, presque égal à l'augmentation de la subvention. De ce fait, il vous est aisé de voir que les autres améliorations projetées s'envolent, s'évanouissent dans un avenir imprévisible et ultérieur, et que l'on a tort d'espérer que l'augmentation de la subvention va nous permettre d'améliorer la qualité de nos spectacles dans la mesure souhaitée.

Cette augmentation de la subvention ne permet toujours pas de pallier la diminution contrainte du nombre de représentations et l'appauvrissement du répertoire ; elle ne permet pas non plus la revalorisation substantielle des salaires, en particulier des musiciens⁸⁶. La paupérisation générale du musicien d'orchestre, observable dès la fin de la Première Guerre mondiale, se poursuit donc plus que jamais durant l'entre-deux guerres, et le contraint à

⁸³ Nathalie Gossot, « Le répertoire de l'Opéra de Paris », *idem*, p. 126.

⁸⁴ Nathalie Gossot, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁵ Louis Thomas, « Entretien avec M. Rouché, directeur de l'Opéra », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, p. 12.

⁸⁶ Quand les musiciens de l'orchestre de l'Opéra de Paris disposaient d'un salaire mensuel fixe, les sociétaires des différents orchestres parisiens étaient rémunérés en « jetons », dont le montant variait en fonction du nombre de répétitions et de concerts assurés.

multiplier ses engagements et à diversifier ses sources de revenus. Karine Le Bail revient sur cette diversification des activités⁸⁷ :

Dans les années 1930 et 1940 toutefois, les corps constitués et stables que sont les orchestres symphoniques ou lyriques ne recouvrent encore qu'une infime partie du monde de la musique classique, lequel se caractérise enfin par une profonde hétérogénéité sociale. Ainsi, le statut d'un musicien à l'Opéra de Paris n'a que peu à voir avec celui d'un sociétaire des Concerts Lamoureux. Les associations symphoniques, bien que prestigieuses, ne génèrent en effet que de maigres bénéfices répartis chaque fin de saison entre les musiciens sociétaires. [...] De nombreux témoignages contemporains rendent compte du rythme harassant des sociétaires de Lamoureux ou de Colonne, courant entre les répétitions pour leur traditionnel concert dominical et une représentation de fin d'après-midi à l'Opéra-Comique, pour terminer la soirée au Théâtre Rouge.

Le cas de l'orchestre de l'Opéra de Paris reste toutefois singulier, puisque le principe d'exclusivité régissait depuis toujours l'engagement du musicien de l'Opéra. À partir des années 1920 et plus encore dans la décennie suivante, marquée par les difficultés économiques, les conditions s'assouplissent et autorisent désormais les musiciens à se produire également au sein des autres orchestres parisiens⁸⁸ :

La polyvalence des musiciens est mieux acceptée, ou plutôt discrètement reconnue. Alors que les règlements précédents proscrivaient, bien vainement, toute participation à un autre orchestre et même à un concert extérieur, le nouveau texte interdit simplement à l'artiste d'appartenir à une autre formation régulière. Cette injonction reste volontairement floue. Grâce au congé dominical, les musiciens de l'Opéra contribuent ouvertement au développement des concerts parisiens. Leur prestige leur vaut même dans le milieu instrumental le surnom de « sénateurs » [...]. Les musiciens de l'Opéra participent activement aux grandes associations de concerts parisiennes, dont les effectifs sont variables et non titulaires. En 1927, ils sont plusieurs dizaines à jouer à la Société des concerts du Conservatoire [...], presque autant aux Concerts Colonne et aux Concerts Lamoureux, sans compter les autres, comme l'Orchestre Straram.

Ainsi, à partir de 1936, Pierre Jamet se produit la semaine à l'Opéra de Paris et lors des concerts dominicaux au sein de l'orchestre Padeloup pour la saison 1937-1938, et de l'orchestre Colonne à partir de 1938. Le cumul d'activités est d'autant plus pertinent pour la figure du harpiste que celui-ci n'est pas réquisitionné sur toutes les productions opératiques, certaines partitions, en particulier baroques, ne disposant pas de partie de harpe. Lors de son entretien avec Pierre Jamet, le journaliste Georges Auffray évoque avec lui cette période particulière et revient sur les conséquences qu'entraîne un poste de fonctionnaire à l'Opéra⁸⁹ :

⁸⁷ Karine Le Bail, *La musique au pas, être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 13.

⁸⁸ Agnès Terrier, *op. cit.*, p. 228.

⁸⁹ Sixième entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 24 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

- Georges Auffray (GA) : vous avez été longtemps, pendant de longues années, harpiste dans la fosse de l'Opéra, appartenant donc à une des plus prestigieuses formations symphoniques françaises. Est-ce que le travail et l'atmosphère du travail étaient très différents à l'Opéra de ce qu'ils étaient dans les Sociétés de concerts dominicaux ? [...] Il y avait une différence au départ de statut, puisque les musiciens d'Opéra étaient fonctionnaires, bien payés, alors que les prestations des concerts dominicaux, sans être totalement désintéressés, [...] n'étaient pas payés dans les mêmes conditions.

- Pierre Jamet (PJ) : naturellement, ce qui est toujours la même chose, la même question, c'est la question du musicien qui n'est pas libre, qui se fait remplacer et qui n'est pas là régulièrement, [...] ça n'a pas, je crois, tellement changé. Alors évidemment, les musiciens des concerts symphoniques refusent plus facilement que ceux qui sont à l'Opéra, qui doivent avoir tant de service, ce qui n'existe pas dans les orchestres symphoniques, qui sont quand même plus libres.

- GA : le métier de musicien d'orchestre à l'Opéra, qui est un métier quand même prestigieux parce qu'il s'agit d'une formation unique en son genre en France, c'est un métier qui est très assujettissant, et assujettissant dans des conditions assez difficiles puisque la quasi-totalité des soirées sont prises. Comment est-ce que vous avez vécu cette contrainte, quand même, de l'orchestre, du métier d'orchestre le soir ?

- PJ : c'est-à-dire que ceux qui nous écoutent pour l'instant vous donneront la réponse tout de suite et moi je vais vous la donner la réponse : [...] «non mais naturellement les harpistes ils ne font jamais rien !» [...] c'est-à-dire que s'ils font 30 services, nous en faisons 18, et parfois pas toujours, ça dépend des pièces. Si on joue *Le Roi d'Ys*, il n'y a pas de harpe, si on joue *Les Indes Galantes*, il n'y a pas de harpe, si on joue *Don Juan*, il n'y a pas de harpe, n'est-ce pas ? Alors, nous avons une très mauvaise réputation ! « Tiens, il y a les harpes ce soir, comment ça se fait ? Ils sont là ce soir, mais oui bien sûr ! », ça se passe gentiment mais enfin, nous sommes considérés comme des gens privilégiés. Mais, il faut dire la vérité, nous sommes, que ce soit première ou deuxième, des solistes au même titre que les instruments bois ou les vents.

Derrière l'anecdote humoristique se cache une réalité plus sombre : celle du rythme infernal qu'impose ce cumul d'emplois aux musiciens d'orchestre. Les nombreux échanges épistolaires entre Pierre Jamet et Renée Hansen-Jamet sont, en cela, révélateurs de la cadence de répétitions que lui imposait son travail auprès des orchestres de l'Opéra et Colonne. À l'inconfort que pouvait lui apporter son engagement au sein du Quintette en matière d'instabilité géographique, se substitue désormais le caractère éreintant d'une vie de musicien d'orchestre. Eric Benoist, auteur d'une étude comparative des saisons 1930-1931 et 1937-1938 des « Grands concerts parisiens⁹⁰ », met en exergue cette activité soutenue des orchestres parisiens tout au long de la décennie⁹¹ :

Pour la saison 1937-1938, le nombre de concerts a un peu diminué⁹² pour passer à 194, pour un total de 1036 œuvres jouées. Il en résulte que les programmes étaient particulièrement chargés, représentant souvent entre deux heures et deux heures trente de musique. De plus, certains orchestres (Colonne, Lamoureux et Padeloup) se produisaient deux fois dans le même week-end (samedi après-midi et dimanche après-midi), et les deux concerts affichaient dans la plupart des cas une programmation différente, sûrement pour attirer le public au cours des deux journées. Seules les

⁹⁰ Eric Benoist, « Les grands concerts parisiens, étude comparative des saisons 1930-1931 et 1937-1938 », dans Danièle Pistone (dir.), *Musique et Musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, éditions Honoré Champion, 2000, p. 259-298.

⁹¹ *Idem*, p. 260.

⁹² Par rapport à la saison 1930-1931 pour laquelle Eric Benoist a recensé dans *Le Ménestrel* 224 concerts et 1145 œuvres entendues, tous orchestres confondus.

« exécutions exceptionnelles » ou les œuvres capables de remplir une salle deux jours de suite (la 9^e symphonie de Beethoven par exemple) étaient reprogrammées dans le même week-end.

Pour ce qui est de l'orchestre Padeloup, dans lequel Pierre Jamet intervient durant cette saison 1937-1938, Éric Benoist fait état, pour cette saison, de 47 concerts, pas moins de 262 œuvres programmées, soit une moyenne de 5,5 œuvres données à chaque représentation⁹³. Ce qui laisse imaginer la lourdeur du travail demandé aux instrumentistes. L'orchestre Padeloup était, au début des années 1930, l'orchestre parisien qui produisait le plus de concerts dans la saison⁹⁴. Si toutes les sociétés orchestrales accusent une diminution du nombre de concerts entre le début et la fin des années trente⁹⁵, ce sont les Concerts Colonne, dirigés par Gabriel Pierné puis par Paul Paray, qui sont désormais les plus productifs en 1938-1939. Les tendances précédemment observées à l'orchestre de l'Opéra de Paris sont, pour les grands concerts parisiens, relativement similaires : moins d'œuvres en création, un appauvrissement du répertoire français autour de quatre compositeurs majeurs – Debussy, Ravel, Berlioz et Franck, la multiplication des « Festivals » consacrés à un compositeur, dont les œuvres choisies sont déjà bien connues des musiciens, la prépondérance de l'Œuvre de Wagner et, dans une moindre mesure, de Beethoven.

La saison musicale suivante (1938-1939) est également particulièrement représentative. Outre ses obligations à l'Opéra de Paris, Pierre Jamet doit assurer son service au sein de l'orchestre Colonne dont il vient de rejoindre les rangs. Le décret du 25 mars 1935, qui cadre l'activité des sociétés d'orchestre, « fixe un nombre minimum de vingt-quatre concerts par saison, précédés de trois répétitions chacun⁹⁶ ». Séparé un temps de sa femme Renée, qui s'est repliée dans sa famille à Reims⁹⁷ où elle vient de donner naissance à leur deuxième fille Francine⁹⁸, Pierre Jamet assure sans relâche ses obligations mais souffre de la séparation, contraint de devoir rester à Paris. Dans une lettre du 14 novembre 1938, il lui adresse des

⁹³ Éric Benoist, *op. cit.*, p. 268.

⁹⁴ 54 concerts pour l'orchestre Padeloup durant la saison 1930-1931, quand l'Orchestre Lamoureux en programmat 53, les Concerts Colonne 47, les Concerts Poulet ainsi que l'Orchestre symphonique de Paris 24, et la Société des Concerts du Conservatoire 22.

⁹⁵ Gilles Demonet, dans son analyse des programmations des sociétés de concerts à partir des données relatées dans la presse, fait état de quatre phases : pour la saison 1923-1924 : rapide croissance du nombre de concerts orchestraux à Paris. Entre 1924-1925 et 1930-1931, lente décroissance (retour à 1400). Pour la saison 1932-1933 : bref et rapide sursaut qui amène à 1731 concerts. Pour la période 1934-1939 : déclin progressif (un millier environ en fin de période). Voir Gilles Demonet, *Les Concerts Straram (1926-1933) : une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société Française de Musicologie, 2021, p. 76.

⁹⁶ Alexandra Laederlich, « Les associations symphoniques parisiennes », dans Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, collection « histoire du temps présent », Paris, Éditions Complexe, 2001, p. 221-222.

⁹⁷ Renée Hansen s'installe au 18 rue Eugène Desteuque à Reims, vraisemblablement dans sa maison familiale.

⁹⁸ Francine Jamet-Rabot (1938-) fut réalisatrice à Radio-France. Au décès de son père, elle prend la présidence de l'Académie d'été de harpe de Gargilse, désormais baptisée Académie musicale Pierre Jamet.

nouvelles de sa santé – une mauvaise toux ne le quitte pas, et nous offre un témoignage de son emploi du temps⁹⁹ :

Le soir, j'ai l'Opéra, demain matin répétition Colonne, demain soir répétition à l'Opéra, mercredi après-midi répétition Opéra, [...] jeudi matin Colonne, [...], donc je peux être de congé jeudi soir et je viendrai donc jeudi après-midi aussitôt que possible ; mais j'ai hâte d'être à la semaine prochaine car si tu t'ennuies d'être seule, moi je suis à bout d'être ici toujours tout seul, je t'assure que si j'avais su tu aurais été ici à la clinique et au moins j'aurais profité de vous toutes, j'ai le désir que nous soyons tous les quatre ici, car ce n'est pas une vie, je ne profite même pas de ma petite Poupouth¹⁰⁰, voilà quatre mois que je ne vous vois que par étapes, sauf les trois semaines de septembre.

Une semaine après, la situation ne s'améliore guère et la perspective de retrouvailles ne parvient pas à le sortir du marasme ambiant¹⁰¹ :

Encore quatre jours à être seul, je n'en puis plus, je me morfonds ! Jamais je ne voudrais recommencer cela. J'ai hâte que nous soyons tous quatre réunis, cette vie entre deux villes est impossible, je veux gagner beaucoup d'argent et t'avoir toujours avec moi, j'ai décidé cela ! T'avoir et voir vivre mes enfants près de moi, c'est mon unique désir.

Finalement, Pierre Jamet sera contraint de prolonger son séjour parisien avant de pouvoir rejoindre sa famille à Reims, trop éreinté par la fréquence des répétitions et la maladie qui le diminue¹⁰². Il est assez étonnant, en dépit de ce rythme de vie intense et exténuant, que Pierre Jamet ait souhaité réintégrer par la suite le Quintette, sans toutefois quitter ses engagements orchestraux – il restera à l'orchestre Colonne jusqu'en 1950 et à l'Opéra jusqu'en 1959. C'est sous son impulsion que le Quintette se reforme, à partir de 1944, sans son fondateur originel, René Le Roy, installé aux États-Unis depuis 1940 et investi dans d'autres projets musicaux.

3.2. Les années américaines de René Le Roy (1940-1948)

Lorsque la guerre éclate le 1^{er} septembre 1939, le Quintette cesse temporairement ses activités, trois de ses membres étant rappelés sous les drapeaux. René le Roy, « réformé définitif de la classe 1918¹⁰³ », poursuit quant à lui sa carrière en Amérique, étant déjà fortement

⁹⁹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Paris, 14 novembre 1938, Archives Pierre Jamet, boîte n° 9 bis, « correspondance entre Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

¹⁰⁰ Il s'agit du surnom de sa fille aînée, Marie-Claire, alors âgée de bientôt 5 ans.

¹⁰¹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Paris, 21 novembre 1938, Archives Pierre Jamet, boîte n° 9 bis, « correspondance entre Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

¹⁰² Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Paris, 23 novembre 1938, Fonds Jamet, boîte n° 9 bis, « correspondance entre Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

¹⁰³ Information mentionnée dans une lettre manuscrite de René Le Roy à Édouard Herriot du 19 juin 1940, Fonds Le Roy, boîte « correspondances, iconographie », dossier « voyage en Amérique décembre 1940 », BLGF.

implanté dans le paysage américain. Son départ pour rejoindre ses engagements musicaux en 1940 se révèle néanmoins très complexe à mettre en œuvre.

3.2.1. Installation de René Le Roy en Amérique

René Le Roy fait partie de ces nombreux artistes décidant de fuir le conflit mondial en s'installant de l'autre côté de l'Atlantique. On dénombre ainsi 1500 musiciens¹⁰⁴ contraints de fuir l'antisémitisme européen, dès 1933, tels qu'Arthur Rubinstein, Arnold Schoenberg ou Rudolf Serkin, auxquels s'ajoute l'« exil intellectuel » de quelque 20000 émigrés français¹⁰⁵. Les États-Unis, et en particulier la ville de New York, deviennent la terre d'accueil de Français qui « ont quitté non pas tant la France que la France de la défaite¹⁰⁶ ». René Le Roy, bien ancré dans la vie culturelle américaine, grâce aux nombreuses tournées musicales qu'il a entreprises dès 1929, est en mesure de poursuivre sa carrière durant la guerre. Engagé dans une tournée en Amérique, pour la saison 1940-1941 devenue très incertaine en raison du conflit mondial, René Le Roy sollicite Édouard Herriot, alors Président de la Chambre des députés et par ailleurs Président du Comité de Propagande pour la musique, afin d'obtenir une autorisation de sortie du territoire. Il lui adresse une lettre le 19 juin 1940, trois jours seulement avant l'Armistice française¹⁰⁷ :

Dans les moments graves que la France traverse actuellement, je viens vous demander si je *dois* et si je *peux* me rendre aux États-Unis remplir mes engagements d'un contrat de concerts signé depuis plusieurs mois. Ma situation militaire est nette : je suis réformé définitif de la classe 1918. Je ne sais où se trouve actuellement le ministère des Beaux-Arts qui m'accorde ordinairement les permissions de me rendre à l'étranger. Et j'ignore également où se trouve la Préfecture de police. C'est pourquoi je m'adresse à vous qui m'avez si admirablement aidé, et en vous demandant conseil, je sollicite aussi, s'il y a lieu, votre haute protection pour toutes les démarches que j'aurais à faire si vous recommandiez de ne pas résilier mon contrat. La question est de la plus haute importance pour moi, c'est pourquoi je me permets de venir vous déranger en une heure aussi tragique.

Ce n'est pas tant pour sa position de Président du Comité de Propagande pour la musique¹⁰⁸ que René Le Roy s'adresse à Édouard Herriot ; « tout au long des années trente, les

¹⁰⁴ Laure Schnapper, « Exil des musiciens judéo-allemands aux États-Unis (1933-1944) », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, <https://ehne.fr/fr/node/12303>, consulté le 12 juillet 2020.

¹⁰⁵ Anne-Marie Duranton-Crabol, « Les intellectuels français en exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale : aller et retour », dans Robert Franck (dir.), *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 60, 2000, p. 41.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Lettre autographe de René Le Roy à Édouard Herriot, Président de la Chambre des Députés, Marseille, 19 juin 1940, fonds René Le Roy, carton « correspondance, iconographie », dossier « voyage en Amérique décembre 1940 », BLGF. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁸ Précédemment appelé « commission pour la rénovation et le développement des études musicales », le Comité de Propagande pour la musique est entériné par arrêté ministériel du 8 novembre 1928. Il « apparaît comme une des illustrations de la volonté, déjà ancienne, des musiciens français de s'organiser de manière corporative avec ou sans le concours de l'État ». (Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 64).

actions de ce “cartel de la musique” restent néanmoins limitées¹⁰⁹ », rappelle d’ailleurs le musicologue Yannick Simon. Mais les deux hommes se côtoient depuis longtemps, en de nombreuses occasions professionnelles et une amitié mêlée de profond respect s’est tissée au fil des années : fin mélomane, auteur de différentes monographies sur les compositeurs passés ou de son temps¹¹⁰, Herriot était également ministre de l’Instruction publique et des Beaux-Arts entre 1926 et 1928, ainsi que Président du Conseil et du ministère des Affaires étrangères entre 1924 et 1932. Ses positions successives lui permettent d’avoir une bonne connaissance des artistes et de leur carrière – par l’intermédiaire ou non de l’A.F.A.A. gérée précisément par ces deux ministères – en particulier ceux se produisant à l’étranger. La lettre de Le Roy à Édouard Herriot n’obtient malheureusement pas de réponse tangible¹¹¹, en raison des nouvelles directives gouvernementales¹¹². Rappelons brièvement le contexte historique particulièrement délicat pour la France, en plein cœur de la « Bataille de France ». L’offensive allemande, depuis le 10 mai 1940, affaiblit un peu plus chaque jour les troupes françaises. Un mois plus tard, le Gouvernement quitte Paris et se replie à Tours, puis rapidement à Bordeaux. La succession de défaites – Sedan, Dunkerque – aboutit à la signature de l’Armistice par le Gouvernement de Pétain le 22 juin 1940. Le 4 juillet, Édouard Herriot quitte son poste de président de la chambre des députés, cette dernière fusionnant avec le Sénat pour devenir l’Assemblée Nationale, installée désormais à Vichy. Philippe Pétain obtient les pleins pouvoirs constituants le 10 juillet 1940 et s’accorde le titre de « chef du Pays » le lendemain.

Dès lors, cette première lettre marque le début d’importantes difficultés matérielles et logistiques, compromettant grandement ses projets musicaux outre-Atlantique. Le ministère des Affaires étrangères ne reprend le suivi du dossier que le 2 septembre¹¹³ et entame un échange avec le ministère de l’Instruction Civique et des Beaux-Arts afin d’apporter une solution. René Le Roy est invité à adresser dans les meilleurs délais au Service d’Études de

¹⁰⁹ *Idem*, p. 66.

¹¹⁰ Notamment de Beethoven et de Debussy.

¹¹¹ Ne pouvant intervenir directement en faveur de la sollicitation de Le Roy, Édouard Herriot lui adresse néanmoins une carte le 8 août 1940 : « Mon cher ami, je crois que seul, le ministre des Affaires Étrangères peut utilement vous renseigner. Donnez-moi donc pour lui une demande que je lui transmettrai ». Lettre autographe d’Édouard Herriot, en qualité de maire de Lyon, à René Le Roy, Lyon, le 8 août 1940, Fonds Le Roy, carton « correspondances, iconographie », dossier « voyage en Amérique décembre 1940 », BLGF.

¹¹² Le cabinet de la présidence de la chambre des députés adresse une réponse à René Le Roy concernant la demande d’intervention d’Édouard Herriot en faveur de sa requête : « c’est très volontiers que le Président [Herriot] aurait entrepris la démarche que vous lui demandiez si le Gouvernement n’avait récemment pris la décision de ne plus tenir compte des interventions ». Lettre dactylographiée du Chef-adjoint du cabinet de la Présidence de la Chambre des députés à René Le Roy, Vichy, le 18 août 1940. Fonds Le Roy, carton « correspondances, iconographie », dossier « voyage en Amérique décembre 1940 », BLGF.

¹¹³ Lettre manuscrite de Paul Beaudouin à Georges Ripert du 2 septembre 1940 à Vichy, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

l'Action Artistique à l'étranger les détails de ses tournées. Le 25 septembre, il apporte les éclairages suivants¹¹⁴ :

Je suis engagé pour la Saison 1940-1941 par un imprésario américain, M^r Walter L. Larsen, Directeur du « National Concert League », 310 South Michigan Avenue, Chicago, pour toute une série de concerts qu'il a arrangés, et qui doivent avoir lieu dans les principales villes des États-Unis, aussi bien dans les Sociétés musicales que dans les Universités et Collèges. Je devrai jouer en *soliste* avec accompagnement de piano et également avec les principaux orchestres d'Amérique. Mes programmes seront très variés et comme toujours presque exclusivement consacrés à la musique française. [...] Sans pour autant vous donner un itinéraire absolument exact, je peux pourtant vous annoncer que je suis engagé avec l'orchestre à Philadelphie, Washington, Chicago, Omaha, Cincinnati, Swarthmore [...]. Cette tournée serait la *douzième* de ma carrière musicale en Amérique.

Le « dossier Le Roy » fera ainsi l'objet d'une quinzaine d'échanges épistolaires entre le flûtiste et pas moins de neuf interlocuteurs¹¹⁵, engageant le ministère des Affaires Étrangères, le ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, l'Association française d'action artistique, le Service des œuvres à l'étranger ainsi que la Réunion des Musées Nationaux. Ne pouvant emprunter le paquebot Ile-de-France pour la traversée de l'Atlantique, alors réquisitionné pour le transport des troupes, Le Roy est contraint d'emprunter un autre paquebot en partance de Lisbonne¹¹⁶. Réfugié, au début de l'année 1940, à Toulouse¹¹⁷ puis à Marseille¹¹⁸, René Le Roy adresse à Philippe Erlanger, Directeur général des Beaux-Arts, ses demandes non satisfaites encore au 20 octobre¹¹⁹ :

J'ai été avisé il y a quelques jours par la Préfecture de Toulouse que l'autorisation de visa de sortie que je sollicitais pour me rendre aux États-Unis m'était accordée. Je tiens à vous remercier très sincèrement d'avoir bien voulu me permettre, dans un but de propagande de la musique française, de continuer ma carrière internationale de virtuose. Je rencontre cependant encore de grandes difficultés pour effectuer mon voyage. À l'agence « Cook » où je me suis adressé aussitôt pour obtenir mon billet de passage, on m'a averti qu'il me faudrait une autorisation toute spéciale pour me rendre en Espagne où, paraît-il, malgré le visa de sortie français, tout homme de moins de 45 ans, ce qui est mon cas, est, soit refoulé immédiatement, soit même interné dans des camps de concentration. Pour éviter tout ennui, il est indispensable que je sois muni d'une pièce officielle

¹¹⁴ Lettre manuscrite de René Le Roy à Louis Hautecoeur du 25 septembre 1940 à Toulouse, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁵ Les neuf destinataires des lettres de René Le Roy étant : Georges Ripert, secrétaire d'État à l'Instruction publique (6 septembre 1940 – 13 décembre 1940), Paul Beaudouin, ministre secrétaire d'état aux Affaires étrangères (12 juillet – 13 décembre 1940), Georges Huisman, directeur général des Beaux-arts (4 février 1934 - 25 juillet 1940), Louis Hautecoeur, directeur général des Beaux-arts (25 juillet 1940 - mars 1941), Philippe Erlanger, secrétaire général (1930-1938) puis directeur (1938-1968) de l'AFAA, Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre, Jean Marx, affecté au SOFE (1920 - août 1940), Jean Daridan, affecté au SOFE (août 40 - février 1941), Joseph-Gabriel Allirol, chef de Cabinet du Directeur Général des Beaux-Arts.

¹¹⁶ Lettre autographe de René Le Roy à Louis Hautecoeur du 25 septembre 1940 à Marseille, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹¹⁷ « À Toulouse, chez Monsieur Cariveno », en-tête de la lettre autographe de Louis Hautecoeur à René Le Roy du 9 octobre 1940, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹¹⁸ « À Marseille, chez Monsieur Cochet », en-tête de la lettre autographe de René Le Roy à Louis Hautecoeur du 20 octobre 1940 à Vichy, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹¹⁹ Lettre de René Le Roy à Louis Hautecoeur du 20 octobre 1940 à Marseille, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

espagnole, m'autorisant à traverser l'Espagne pour me rendre aux États-Unis d'Amérique dans un but de « mission artistique ». Cette pièce ne peut être obtenue que par mon Ministère, et je vous serais infiniment obligé de bien vouloir en faire la demande, soit auprès de l'ambassade d'Espagne à Vichy, soit auprès de notre ambassadeur à Madrid. Il me serait nécessaire également que vous vouliez bien m'envoyer comme vous l'avez toujours fait pour mes voyages précédents, des lettres d'introduction auprès des Consuls des pays intéressés. Il me faudrait une lettre pour le Consul Américain, ainsi que pour les Consuls d'Espagne et de Portugal, étant obligé de passer en transit dans ces deux derniers pays. [...] Mon imprésario m'attend avec impatience pour commencer sa tournée et je suis excessivement anxieux de pouvoir lui câbler le jour exact de mon arrivée.

Pénétrer en terre espagnole, en pleine dictature franquiste, nécessite la présentation d'une « pièce officielle espagnole l'autorisant à traverser l'Espagne pour se rendre aux États-Unis d'Amérique au titre de “mission artistique”¹²⁰ ». Dans l'impossibilité d'établir un tel document, René Le Roy avait songé à une alternative, qu'il adresse à Philippe Erlanger le 17 novembre¹²¹ :

Pour mon passage en Espagne, j'attends la réponse du ministère des Affaires étrangères à la demande que vous avez bien voulu lui faire en ma faveur. J'aimerais beaucoup être prévenu du résultat de cette démarche au plus tôt car, s'il devait être négatif, je prendrais alors toutes mes dispositions pour passer par le Maroc en m'embarquant de Casablanca sur un des cargos qui font le service Casablanca-Lisbonne, malheureusement assez peu régulièrement. Cette éventualité entraînerait pour moi une perte de temps et d'argent considérable, et j'espère que je n'aurai pas à l'envisager.

Son visa pour l'entrée aux États-Unis lui sera adressé au début du mois d'octobre¹²² ; il lui faut attendre un mois supplémentaire pour obtenir l'attestation pour la traversée de l'Espagne, ses visas espagnols et portugais, ainsi que les lettres de recommandation pour les Consulats concernés. Par ailleurs, étant en grande difficulté financière, René Le Roy sollicite à nouveau le Directeur de l'AFAA¹²³ :

Je me trouve vis-à-vis de mon imprésario américain dans une situation des plus délicates, étant dans l'impossibilité de lui assurer encore d'une manière certaine la date de mon arrivée. Sa tournée va certainement en souffrir énormément, et je m'attends à subir une diminution importante des engagements. À force d'échanges de câbles, je suis arrivé à remettre au début janvier une partie de la tournée qui devait commencer en octobre. Étant donné cette situation (créée uniquement par les difficultés que je rencontre dans les formalités de mon départ) et l'augmentation des frais de transports imposée aux passagers à partir du mois de décembre, je me permets de vous demander si vous accepteriez de reporter à cette saison la subvention qui m'avait été accordée pour le même voyage la semaine dernière ?

¹²⁰ Lettre autographe de Georges Ripert, Secrétaire d'État de l'Instruction publique et de la Jeunesse, à Pierre Laval, vice-président du Conseil, le 2 novembre 1940 à Marseille, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹²¹ Lettre autographe de René Le Roy à Philippe Erlanger, directeur de l'AFAA, le 17 novembre 1940 à Marseille, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹²² Lettre autographe de Louis Hautecoeur à René Le Roy du 9 octobre 1940 à Vichy, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹²³ Lettre autographe de René Le Roy à Philippe Erlanger, directeur de l'AFAA, le 28 novembre 1940 à Marseille, AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

René Le Roy était loin d'être le seul français à rencontrer des problèmes pour regagner l'Amérique à l'annonce du conflit. Gaby Casadesus, dans ses mémoires *Mes Noces musicales*, relate cette période d'errance précédant leur départ pour l'Amérique, ne sachant véritablement que faire. Après avoir élu domicile respectivement à Brolles, Barbizon, Grey sur Loing, Vichy, Paris et Rennes, le tout en seulement trois mois, ils se décidèrent à quitter la France¹²⁴ :

Au retour [de Rennes], nous avons préparé notre départ pour les États-Unis, Robert avait obtenu un ordre de mission du ministère l'autorisant à partir en tournée à l'étranger. Nous n'imaginions pas que ce serait un grand départ et une absence de France qui durerait six ans... Nous apprenons, alors, que deux paquebots français ont été torpillés et coulés. Toute la famille nous incitait à laisser les enfants en France. Heureusement que nous ne les avons pas écoutés... Tous les quatre, nous avons embarqué sur un bateau italien qui risquait moins d'être torpillé qu'un bateau français puisque les Italiens étaient les alliés des Allemands.

Si Robert Casadesus obtient relativement rapidement – et facilement – son ordre de mission, ce n'est pas le cas de la majorité des artistes et intellectuels souhaitant rejoindre l'autre continent ; le cas de René Le Roy est, à cet égard, loin d'être isolé. L'historienne Emmanuelle Loyer revient sur ces formalités de départ¹²⁵ :

Deux voies géographiques permettaient de quitter le pays : le départ de Marseille avec étape aux Antilles – la route martiniquaise empruntée par beaucoup d'exilés entre février et mai 1941 – ou le passage par l'Espagne et le Portugal, par le train ou, si nécessaire, à pied en traversant les Pyrénées pour aboutir à Lisbonne et, de là, s'embarquer pour New York. Une étape supplémentaire pouvait, dans les deux cas, être requise à Casablanca. La deuxième voie compliquait les choses car elle nécessitait les visas d'entrée et de sortie de la part des pays traversés. La chronologie de la délivrance et de la péremption des différents visas devenait très compliquée et la gestion prospective des délais une véritable science. Combien virent leur visa de sortir de France périmé lorsque arrivaient enfin les visas américains ! Il fallait alors tout recommencer. Ce genre de tracas administratifs retardait parfois de plusieurs mois les départs.

Finalement, la subvention de 10.000 Francs est accordée à Le Roy le 7 décembre¹²⁶, sur décision du Conseil de l'A.F.A.A. du 28 novembre. Il peut, dès lors, regagner Lisbonne ; il arrive dans le Nouveau Monde le 18 décembre et rejoint New York où l'attendent son impresario ainsi que Mrs Foster, son hôte¹²⁷. Laurence Equilbey, autrice d'un mémoire de maîtrise sur le flûtiste, reconstitue cette arrivée aux États-Unis, d'après les témoignages que René Le Roy a bien voulu lui délivrer¹²⁸ :

¹²⁴ Gaby Casadesus, *Mes noces musicales*, Paris, Buchet/Chastel, 1990, p. 116.

¹²⁵ Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005, p. 55.

¹²⁶ Note « concerts de M. René Le Roy aux États-Unis », communication téléphonique de Monsieur Erlanger à la Délégation Générale le 9 décembre 1940 », AMAE, Service des échanges artistiques, boîte 554INVA/870.

¹²⁷ « Ma nouvelle adresse : c/o Mrs Foster, 299 Riverside Drive, New York City (Lettre autographe de René Le Roy à Nadia Boulanger, en-tête Hotel Great Northern, New York City, le 12 janvier 1941, département de la musique, BnF).

¹²⁸ Laurence Equilbey, *René Le Roy, une époque, un interprète*, mémoire de Maîtrise de musicologie sous la direction d'Édith Weber, Université Paris-Sorbonne, 1984, p. 98-99.

René Le Roy finit par s'embarquer pour les États-Unis sur le *Carvalho Arandjo*, petit bateau portugais. Il y rencontre Saint-Exupéry qui écrivait alors *Le Petit Prince*. Il est reçu à la Maison Blanche par le Président Roosevelt qui l'accueille en ces termes : « je connais quelqu'un qui serait heureux d'être à votre place... c'est Hitler ! ». Là, il connaît certaines impressions et désirs du Président qui les lui communiquait à table. René Le Roy, de par ses rapports confiants avec le Président, aura parfois un rôle de messenger entre ce dernier et Édouard Herriot, alors Président du Conseil [...]. Édouard Herriot devint ami de René Le Roy, par le biais de son remarquable ouvrage sur *Beethoven* dans lequel le maître est signalé à propos de son interprétation du *Trio Sérénade*.

Il est difficile de mesurer *a posteriori* le véritable rôle que Le Roy a pu endosser sur un plan politico-diplomatique. Dans les échanges épistolaires entre Le Roy et les différentes instances politiques, le flûtiste ne manque pas de mettre en avant les bonnes relations qu'il entretient avec la Maison Blanche. Serait-ce, pour lui, un moyen d'accélérer les formalités de départ pour l'Amérique ? Ou cela pourrait-il réellement constituer un enjeu politique ? À Édouard Herriot il confiait :

Jusqu'à présent ma carrière fut internationale. Voyageant sans arrêt dans le monde entier, je propageais la musique française en soliste et avec le QIP [Quintette Instrumental de Paris] que j'ai fondé en 1922. Je serai encore prêt à continuer cette existence pénible, mais dont l'intérêt est double puisqu'elle sert et la musique et la France. Or, je suis français avant tout et devant la cruelle réalité des circonstances désastreuses actuelles, je me permets de vous poser la question : puis-je continuer une carrière internationale en partant pour l'Amérique où j'ai un contrat pour l'hiver prochain ? Mes relations personnelles à la Maison Blanche pouvant, je crois, servir utilement mon pays.

De même, il ajoutait, dans un brouillon à l'attention du ministère – des Affaires étrangères ou de l'Instruction publique et des Beaux-arts, cela n'est pas mentionné¹²⁹ : « mes relations particulières avec la Maison Blanche me permettent d'être l'Hôte du Président et de Mme Roosevelt dont je suis l'ami personnel depuis très longtemps ». Relevons également un article cité par Equilbey mais non référencé, dans lequel le journaliste Zed affirme que le « rôle qu'il [Le Roy] devait [...] jouer [à la Maison Blanche], mais que je ne peux divulguer ici, fut d'une immense portée pour la France qu'il servit avec un patriotisme égal à la ferveur qu'il [déployait] lorsqu'il est le messenger de Bach¹³⁰ ».

Au vu des difficultés rencontrées pour poursuivre sa carrière en Amérique, René Le Roy ne revient pas en France à l'issue de sa tournée 1940-1941 et s'installe définitivement à New York jusqu'en 1950. Il s'établit dans un premier temps au 299 Riverside drive, sur l'île de

¹²⁹ Brouillon autographe de René Le Roy en date du 20 août [1940] à « Monsieur le ministre ». Fonds Le Roy, carton « correspondances, iconographie », dossier « voyage en Amérique décembre 1940 », BLGF.

¹³⁰ Laurence Equilbey, *Ibidem*.

Manhattan¹³¹, dans l'Upper West Side – quartier qui concentrait alors la majorité des exilés européens, en particulier français¹³². Écrivains, peintres et musiciens se concentraient dans les deux quartiers autour de Central Park, l'Upper West Side et l'Upper East Side ; René Le Roy fréquentait régulièrement Antoine de Saint-Exupéry qui résidait avec sa femme au 240 Central Park. Dès son arrivée aux États-Unis, René Le Roy, comme d'autres artistes musiciens français, met un point d'honneur à aider ses compatriotes à rejoindre l'Amérique. Alors que l'Amérique ferme ses frontières aux ressortissants européens dès 1942, Le Roy et le couple Casadesus, partenaires musicaux et amis de longue date, parviennent à faire venir le violoniste du Quatuor Calvet, Daniel Guilevitch¹³³ : « nous sommes parvenus à lui faire établir un faux engagement à l'orchestre de Radio City [...]. Nous avons réglé ses frais de voyage avant son départ, comme si cela faisait partie de son contrat ».

Outre New York et Princeton, un autre foyer important rassemblant les intellectuels européens exilés était situé dans le Massachussets, à Great Barrington, petite ville tranquille à trois heures de train de New York. René Le Roy s'y établit en 1942, motivé certainement par le récent emménagement du Conservatoire Américain de Fontainebleau. Le Conservatoire, au sein duquel Le Roy enseignait depuis 1938, avait d'abord élu domicile à Newport avant que la ville ne soit réquisitionnée pour les nécessités de la guerre¹³⁴ :

Non loin de Great Barrington, il y a un lac au bord duquel les Francescatti étaient installés. Les Français se regroupaient dès que cela était possible. Nous avons aussi retrouvé les Guilet [...]. Le flûtiste René Le Roy, lui aussi, habitait aussi tout près de nous. C'est chez lui que nous avons rencontré Mme de Saint Exupéry, une femme tout à fait charmante et très simple¹³⁵.

Malgré le contexte singulier de cet exil forcé, René Le Roy vit une période décisive dans sa carrière d'interprète et multiplie les expériences musicales. Robert Casadesus deviendra, à ce titre, un partenaire de jeu privilégié.

¹³¹ Il est hébergé chez le couple Foster, Sidney et Bronja, de jeunes musiciens dont la carrière est alors en pleine expansion. (Lettre autographe de René Le Roy à Nadia Boulanger, en-tête Hotel Great Northern, New York City, le 12 janvier 1941, département de la musique, BnF).

¹³² Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005, p. 68-69.

¹³³ Gaby Casadesus, *op. cit.*, p. 123-124.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹³⁵ Consuelo de Saint Exupéry rendait très régulièrement visite à René Le Roy, devenu son ami et confident, lorsqu'elle souhaitait fuir la vie new-yorkaise. (Martine Fransioli, Marie-Hélène Carbonel, *Consuelo de Saint Exupéry : une mariée vêtue de noir*, Paris, Editions du Rocher, 2017, p. 376).

3.2.2. Diversification des activités musicales

La décennie 1940 est, pour René Le Roy, une période particulièrement féconde en projets musicaux sur le continent américain, aussi bien en musique de chambre qu'en soliste d'orchestre. Le premier musicien avec lequel il collabore dès son arrivée aux États-Unis en décembre 1940 est Sidney Foster (1917-1977), éminent pianiste, récemment diplômé du Curtis Institute of Music et tout premier lauréat de la Leventritt Competition, créée l'année précédente. Sidney et Bronja Foster (1916-2016) avaient accueilli René Le Roy chez eux à son arrivée aux États-Unis. Tout juste marié, le jeune couple de musiciens s'était établi à New York afin de faciliter la carrière de Sidney, alors en pleine ascension. L'appartement du couple à Manhattan était un lieu de passage et de rencontre entre artistes et musiciens¹³⁶ dont le nombre se concentrait autour de Central Park. Ensemble, René Le Roy et Sidney Foster fondent le trio Le Roy-Foster-Scholz, en compagnie du violoncelliste hongrois Janos Scholz (1903-1993), membre du Quatuor Roth qui s'était établi aux États-Unis en 1933¹³⁷. Compatriote de Janos Scholz, le pianiste hongrois Erno Balogh, plus familier des répertoires baroques et classiques¹³⁸, prend régulièrement la place de Sidney Foster. De même effectif – flûte, violoncelle, piano – l'ensemble Le Roy-Balogh-Scholz contribue ainsi à dynamiser la pratique de la musique de chambre auprès d'un public américain encore peu coutumier du genre. La plaquette de présentation du trio nous donne un aperçu du profil du public américain des années 1940¹³⁹ :

Il fut un temps, il n'y a pas si longtemps, où la majorité des auditeurs étaient enclins à être effrayés par le genre de musique qui, faute d'un adjectif plus approprié, est connu sous le nom de musique « de chambre ». Quand la littérature du trio, du quatuor et du quintette n'était familière qu'à quelques initiés, et ces quelques-uns étaient considérés comme une clique ou une secte. Aujourd'hui, la popularité des artistes penche en sens inverse. De plus en plus d'Américains découvrent avec surprise et ravissement que la musique de chambre est facile à écouter, certains commencent à souscrire à l'avis unanime des professionnels selon lequel la musique de chambre est la plus gratifiante de toutes. Deux facteurs expliquent cette création d'intérêt pour la musique de chambre : l'un, bien sûr, est sa quantité de plus en plus importante que la radio apporte aux millions d'auditeurs ; l'autre est la qualité des artistes qui l'interprètent d'un océan à l'autre. Un nouvel ajout notable à la liste des ensembles de musique de chambre maintenant devant le public américain est l'ensemble Le Roy-Balogh-Scholz, les trois virtuoses qui prêtent leur nom à cet ensemble. [...] Les

¹³⁶ La notice nécrologique de Bronja Foster indique cette information : « A year after graduating, in 1939, she married and moved to New York City with Sidney, as he embarked on his concert career. Over the next years their Manhattan apartment was always open; musicians, artists, writers, and scientists would come and go at all hours, with Bronja up early morning with her young children and, when he was not touring, up late night with husband and company ». Anonyme, notice nécrologique déposée vraisemblablement par un membre de sa famille en 2016 sur le site internet de la Chapelle de Bloomington : <https://thefuneralchapel.net/book-of-memories/2490773/foster-bronja/obituary.php>. Consulté le 25 novembre 2022.

¹³⁷ Anonyme, « Janos Scholz; Obituary », *Times*, 8 juillet 1993, p. 19.

¹³⁸ Anonyme, « Erno Balogh, Pianist and Author, 92, Dies », *New York Times*, 7 juin 1989.

¹³⁹ Programme de concert donné dans le cadre de la « Civic concert association », date et lieu inconnus, ca. 1941. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 5, BLGF.

membres de l'ensemble ont plus que leur amour de la musique de chambre en commun. Ce sont tous des Européens de naissance qui ont adopté leurs États-Unis comme résidence permanente.

La mise en avant de la nationalité des interprètes prouve que les États-Unis, et en particulier la côte Est, sont devenus depuis les années 1920 largement cosmopolites, la montée des totalitarismes, puis la guerre, ne faisant qu'accentuer les transferts outre-Atlantique. Depuis les débuts de son ascension en Amérique, René Le Roy s'entoure bien évidemment d'interprètes américains, à l'instar du claveciniste Ralph Kirkpatrick¹⁴⁰, du violoncelliste Horace Britt¹⁴¹ ou de la violoniste Joan Field¹⁴², mais également d'artistes européens ayant émigré aux États-Unis, tels que la soprano Elisabeth Schumann¹⁴³ ou le claveciniste allemand Ernst Victor Wolff¹⁴⁴. En outre, c'est majoritairement avec des artistes français que René Le Roy se fait entendre en musique de chambre ou en récital. Ponctuellement, nous retrouvons des Français établis en Amérique ou poursuivant une carrière à l'international, tels que le baryton Yvon Tinayre, le pianiste Albert Lévêque ou la violoncelliste Antoinette Gide. Il rencontre ces derniers en janvier 1938, à bord du Paquebot Ile-de-France qui les conduisent en Amérique. Antoinette Gide était l'épouse de René Gide, représentant de la Société générale des potasses d'Alsace aux États-Unis¹⁴⁵. Ils effectuaient de nombreux allers-retours entre leur appartement parisien et celui de New York situé au n° 1000 de Park Avenue¹⁴⁶. Tous trois se produisent, comme il était d'usage, au gala de charité organisé lors de la traversée, au profit des Œuvres de Mer internationales¹⁴⁷.

Plus régulièrement, parmi les partenaires français privilégiés de René Le Roy, retenons tout d'abord celui de Carlos Salzedo, qui résidait alors tout près de chez les Foster¹⁴⁸. Ensemble, ils fondent un groupement à l'effectif instrumental singulier (flûte, violoncelle et deux harpes) aux côtés de Marjorie Call, épouse de Salzedo et également harpiste, et de Janos Scholz. Là

¹⁴⁰ Programme de concert donné au Wells College, New York, le 13 mars 1941. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 5, BLGF.

¹⁴¹ Programme de concert du trio Ernst Victor Wolff (clavecin) Le Roy (flûte) Horace Britt (violoncelle), slnd. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 5, chemise « programmes sans date », BLGF.

¹⁴² Programme de concert du 14 janvier 1937 donné à la Maison Blanche, Washington D.C. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 4, BLGF.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ Programme de concert du trio Ernst Victor Wolff (clavecin) Le Roy (flûte) Horace Britt (violoncelle), slnd. Archives René Le Roy, programmes de concerts, boîte n°5, chemise « programmes sans date », BLGF.

¹⁴⁵ Michel Guénaire, *Pierre Gide, une vie d'avocat*, Paris, Perrin, 2020.

¹⁴⁶ Copie d'une lettre de René Gadonneix, Ambassade de France, à Georges Doriot, Washington, 28 juin 1940, Archives numérisée de la Maison « Worms & cie », <https://www.wormsetcie.com/en/archives/1940/19400628de-rene-gadonneixwashingtona-georges-f-doriotboston>. Consulté le 1^{er} décembre 2022.

¹⁴⁷ Programme de la « gala night » organisée par Antoinette et Marie-José Gide, à bord du Paquebot Ile-de-France le 9 janvier 1938. Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 4, BLGF.

¹⁴⁸ Carlos Salzedo et sa femme résidaient au 270 de la Riverside drive.

encore, la presse de l'époque ne manque pas de souligner que « de naissance, les quatre musiciens représentent une Ligue des Nations en miniature, même s'ils seront bientôt tous citoyens américains à part entière¹⁴⁹ ». Tout comme le Quintette Instrumental de Paris, les programmes reposent sur une alternance d'effectifs en duo, en trio et en quatuor, mais également de pages musicales en solistes. Carlos Salzedo, premier prix de harpe et de piano au Conservatoire de Paris, alterne entre les deux instruments, à la faveur d'arrangements de sa propre plume, comme cette *Introduction et Allegro* de Ravel proposée dans une transcription pour harpe et piano et donnée le 9 mars 1943 à l'East Side High School de Newark, près de New York¹⁵⁰. Les quatre artistes se produiront régulièrement durant les années américaines de Le Roy.

Autres français établis quelques années avant lui en Amérique, le couple de pianistes Gaby et Robert Casadesus deviennent des partenaires privilégiés du flûtiste. Robert Casadesus était à l'initiative d'une série de concerts intitulée « French music by French artists », sous l'égide du « Coordinating Council of french relief societies inc. ». Dans un contexte marqué par la guerre en Europe, ces concerts étaient organisés afin de récolter des fonds pour le peuple français, et ce dès 1940, alors que les États-Unis n'étaient pas encore entrés en guerre. De nombreuses associations œuvrant en faveur du secours français cohabitent ainsi aux États-Unis durant toute la durée de la guerre¹⁵¹, principalement établies à New York, sous la coordination générale de deux agences, le « Coordinating Council of french relief societies inc. » et l'« American-French War Relief ». René Le Roy participe ainsi à l'un des nombreux « benefit concerts » organisé par cette dernière agence, le 16 avril 1941. Il y retrouve, à cette occasion, la violoncelliste Antoinette Gide, la pianiste Emilienne Veit, le violoniste Fay Rafael et le baryon Yves Tinayre¹⁵². En novembre 1942, Le Roy est approché par Ann Morgan, la vice-présidente de l'agence de secours « Coordinating Council of french relief societies inc. » qui lui propose alors d'intervenir à l'occasion des « French concerts by French artists ». Le Roy prend part au troisième concert de la saison 1942-1943, le 16 décembre 1942¹⁵³, accompagné

¹⁴⁹ Programme de concert du Salzedo concert ensemble, le 9 mars 1942 dans le cadre des 'Y' concert series, Eastside high school de Newark. Fonds Le Roy, « programmes de concerts », boîte n° 5, BLGF.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Relevons par exemple les associations Aid for the Côte-Basque, American Association for Assistance to French Artists, Aide franco-américaine aux artistes, American French War Relief, Coordinating Council for French Relief Societies, French Relief Fund, Inc, Secours français, Union des femmes de France, United Free France et American Friends of France. Dans Brittany Gataveckas, « *The Kindness of Uncle Sam* » ? : *American Aid to France and the Politics of Postwar Relief, 1944-1948*, thèse de doctorat en histoire présentée sous la direction du Professeur M. Horn, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2018, p. 84.

¹⁵² Programme de concert, Fonds Le Roy, « programmes de concerts », boîte n°5, BLGF.

¹⁵³ *Ibidem*.

de la pianiste Gaby Casadesus et le violoncelliste Marcel Hubert. Ann Morgan ne manque pas de lui adresser ses remerciements pour son « aide donné [*sic*] si généreusement pour organisé [*sic*] en collaboration avec M. Casadesus les Concerts Français [...] pour aider notre cause commune¹⁵⁴ ». Pour la saison 1942-1943, ce sont ainsi dix soirées musicales qui sont organisées et dont les fonds sont reversés au Coordinating Council¹⁵⁵, avec le concours de Robert et Gaby Casadesus, Zino Francescatti, Marcelle Denya, Marcel Grandjany, Emile Baume, Joseph Rogatchewsky, Germaine Tailleferre, Yves Tinayre, Daniel Guilet, Wanda Landowska et Lily Pons. Gaby Casadesus se souvient de cette série de concerts à caractère caritatif¹⁵⁶ :

En novembre, j'ai joué à deux pianos avec Robert pour le « French Relief¹⁵⁷ » et en sonate avec René Leroy [*sic*] et Hubert, un violoncelliste français qui vivait en Amérique depuis des années. Il appartenait au New York Philharmonic. Nous avons été très critiqués pour ces concerts destinés à venir en aide aux enfants français qui subissaient les restrictions alimentaires. On me disait que les paquets de nourriture que nous envoyions avec l'argent récolté au concert, ne parvenaient sûrement pas à leurs destinataires et qu'en fait nous nourrissions les Allemands. Ceux qui envoyaient des paquets directement aux prisonniers nous disaient que les paquets pour les enfants étaient interceptés... Je crois pourtant qu'ils leur sont bien parvenus parce qu'après notre retour en France, des gens m'en ont parlé.

Les suspicions à l'égard des intentions de Robert et Gaby Casadesus soulèvent une autre réalité, celle de la visibilité de la musique française et de la crédibilité des artistes français aux États-Unis, thématique que la musicologue Annegret Fauser a largement abordée, entre autres, dans son article *Sounding the Tricolore: France and the United States during World War II*¹⁵⁸. Elle y rappelle que la popularité, jadis assurée de la musique française aux États-Unis, décline considérablement durant l'entre-deux guerres, concurrencée principalement par l'Allemagne et la Russie. Si « le canon austro-allemand a dominé l'esthétique musicale américaine tout au long de l'entre-deux-guerres¹⁵⁹ », principalement véhiculé par la symphonie, la musique française souffre d'un manque de visibilité criant, étant peu représentée sur le terrain du genre symphonique. Nous ne détaillerons pas ici les raisons politico-diplomatiques qui ont fortement

¹⁵⁴ Lettre dactylographiée de Ann Morgan, vice-présidente du « Coordination council of french relief societies, Inc. » à René Le Roy, 11 novembre 1942, New York. Archives René Le Roy, programmes de concerts, boîte n°5, BLGF.

¹⁵⁵ Tract de la programmation saisonnière 1942-1943 conservé aux Archives René Le Roy, programmes de concerts, boîte n°5, BLGF.

¹⁵⁶ Gaby Casadesus, *Mes noces musicales*, Paris, Buchet/Chastel, 1990, p. 130.

¹⁵⁷ Sous réserve qu'il n'y ait pas eu de modifications concernant les interprètes engagés, Gaby et Robert Casadesus ont assuré un concert commun non pas en novembre mais le 13 janvier 1943. C'est Robert Casadesus et Zino Francescatti qui se sont produits le 4 novembre 1942. Tract de la programmation saisonnière, Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 5, BLGF.

¹⁵⁸ Annegret Fauser, « *Sounding the Tricolore: France and the United States during World War II* », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2015, p. 9-21.

¹⁵⁹ « The ideologies associated with the Austro-German canon dominated U.S. musical aesthetics throughout the interwar Years ». L'autrice reprend la théorie démontrée par Jessica Gienow-Hecht, dans son article « Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920 ». (Annegret Fauser, *idem.*, p. 10). Traduit par nos soins.

contribué à la détérioration de l'image de la France dans les années 1930. Mais sur le plan purement musical, les artistes français peinent à dégager la musique française de sa caricature rétrograde selon laquelle elle ne serait que « imagination, délicatesse, gaieté, sérieux sans lourdeur, grande pureté et simplicité d'approche et de style¹⁶⁰ », pour reprendre les propos d'un critique musical américain à l'égard de la musique de Milhaud, à l'opposé même de la musique allemande. Annegret Fauser revient sur les transferts entre la France et les États-Unis en matière de politique culturelle et musicale¹⁶¹ :

La réception et l'appropriation américaine de la musique française pendant la Seconde Guerre mondiale a donc été prise dans une double contrainte politique et esthétique. D'une part, elle a été célébrée comme exprimant le caractère national : elle faisait retentir la francité auprès de son public américain. D'un autre côté, cependant, elle devait se mesurer à l'idéologie de l'universalisme esthétique maintenant bien intégré dans la programmation de concerts et qui se tenait à l'exact opposé de la mise en avant de la spécificité nationale. [...] Là où la musique française s'est mise à l'écart, cependant, c'était au sujet de l'image associée à la France comme d'un pays de sophistication culturelle, de mode et d'élégance. Néanmoins, un tel raffinement pourrait être considéré comme un handicap, en particulier dans une perspective de l'exceptionnalisme américain qui porte l'accent sur l'égalitarisme. [...] L'élégance parisienne aurait pu être admirée par Américains, mais elle était aussi considérée comme efféminée et traitée avec méfiance.

Ces difficultés de visibilité de la musique française sur le continent américain ont été constatées par René Le Roy qui, à l'issue de la guerre, pèse le pour et le contre d'un retour en France. À Édouard Herriot, qu'il retrouve brièvement lors d'un passage en France en 1946, il raconte¹⁶² :

Me voici revenu aux États-Unis où je réside depuis 1941 ; maintenant que nous sommes en état de paix, la seule raison qui me ferait rester ici plus longtemps serait l'organisation d'un office de propagande musicale française qui manque totalement en ce pays, alors que d'autres puissances étrangères déploient activement leurs efforts ! Dans le cas où ce projet ne pourrait aboutir, je tiens à vous dire que j'ai posé ma candidature au poste de professeur de flûte qui serait peut-être vacante au Conservatoire de Paris, et je viens d'envoyer une lettre à Monsieur Jaujard – Directeur des Arts et des Lettres au ministère de l'Éducation Nationale – ainsi qu'à Monsieur Delvincourt – Directeur

¹⁶⁰ « A relief from all this came at the concert and reception tendered Darius Milhaud by The League of Composers. His music has qualities which German music of today so infrequently gives us—imagination, delicacy, gaiety, seriousness without heaviness, great purity and simplicity of approach and style, fine technic that never degenerates into mere display ». Annegret Fauser cite les propos d'un critique musical à l'issue d'un concert des musiques de Milhaud, Schoenberg et Hindemith. Donald Fuller, « Forecast and Review: Mid-Season, New York, 1940–41 », *Modern Music*, janvier 1941. Dans Annegret Fauser, *idem.*, p. 13. Traduit par nos soins.

¹⁶¹ « The U.S. reception and appropriation of French music during World War II was thus caught in an aesthetic and political double bind. On the one hand, it was celebrated as expressing national character: it ensounded Frenchness for its American audiences. On the other hand, however, it had to measure up to the ideology of aesthetic universalism now embedded in concert programming and that stood in direct opposition to the celebration of national specificity. This situation was not unique: Russian, Polish, or Italian compositions had to contend with related issues. Where French music became set apart, however, was in the horizon of expectations associated with France as a country of cultural sophistication, fashion, and elegance. Nevertheless, such refinement could be seen as a liability, especially from a perspective of American exceptionalism with its emphasis on egalitarianism [...]. Parisian elegance might have been admired by Americans, but it was also seen as effeminate and treated with suspicion ». (Annegret Fauser, *idem* p. 10). Traduit par nos soins.

¹⁶² Lettre dactylographiée de René Le Roy au Président Herriot, 6 novembre 1946, New York (États-Unis). Fonds Le Roy, boîte « correspondance, iconographie », BLGF.

du Conservatoire de Musique à Paris pour leur rappeler mon câble du 21 octobre posant ma candidature avant la date limite d'inscription qui était du 25 octobre. Vous m'avez toujours montré une telle sympathie que je me permets de m'adresser de nouveau à vous, de qui l'appui me serait si précieux.

Malgré le soutien appuyé d'Édouard Herriot¹⁶³ en faveur de sa candidature au poste de professeur de flûte supposé être vacant¹⁶⁴, René Le Roy reste aux États-Unis et devient, sur nomination de Claude Lévi-Strauss, « chargé de mission pour les questions musicales, auprès du Service Culturel de l'Ambassade de France aux États-Unis¹⁶⁵ ». René Le Roy occupe alors une position idéale pour rendre compte de la visibilité de la musique française aux États-Unis et poursuit cette mission durant cinq mois. Au mois de mai 1947, il regagne temporairement la France afin de « rendre compte de l'activité musicale française et des projets en cours pour assurer la collaboration musicale franco-américaine¹⁶⁶ ». Cette décennie américaine sera également celle des premières expériences dans l'enseignement, notamment au sein du Conservatoire du Québec à Montréal¹⁶⁷. Fondé en 1942, il fait appel à René Le Roy et Marcel Moyse pour la flûte, la classe de harpe étant également confiée à Marcel Grandjany. Sa dernière partie de carrière sera tournée principalement vers l'enseignement. Le Roy regagne définitivement la France à la fin de l'année 1949, finalement nommé professeur de musique de chambre au Conservatoire de Paris.

3.3. Tentative de reformation en temps de guerre

À l'instar du Quatuor Calvet dont le conflit mondial vient ébranler l'édifice musical¹⁶⁸, le Quintette Instrumental de Paris subit, lui aussi, les conséquences des horreurs d'un pays en guerre. Contraint de cesser ses concerts en 1940, le quintette tente une reformation, dès 1944, sous l'impulsion de Pierre Jamet, et compte donner un nouvel essor à son groupement.

¹⁶³ Dans une lettre qu'il adresse en retour de courrier, le Président assure à René Le Roy qu'il s'empresse de contacter Jacques Jaujard « avec l'espoir de vous aider à obtenir satisfaction ». Lettre dactylographiée d'Édouard Herriot à René Le Roy, 5 décembre 1946, Lyon. Fonds Le Roy, boîte « correspondance, iconographie », BLGF.

¹⁶⁴ A moins qu'il s'agisse d'un poste d'assistant de la classe de flûte susceptible d'être vacant, le poste de professeur était tenu par Gaston Crunelle qui avait pris la succession de Philippe Gaubert en 1941 à la suite de son brutal décès.

¹⁶⁵ Ordre de mission dactylographié de Claude Lévi-Strauss à René Le Roy, 16 janvier 1947, Ambassade de France aux États-Unis, New York. Fonds Le Roy, boîte « correspondance, iconographie », BLGF.

¹⁶⁶ Ordre de mission dactylographié de Claude Lévi-Strauss à René Le Roy, 21 mai 1947, Ambassade de France aux États-Unis, New York. Fonds Le Roy, boîte « correspondance, iconographie », BLGF.

¹⁶⁷ Jean-Guy Proulx et al., « Conservatoire de musique du Québec », *l'Encyclopédie Canadienne*, 2013, www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/conservatoire-de-musique-du-quebec. Consulté le 1^{er} décembre 2022.

¹⁶⁸ Le violoniste Daniel Guilevitch, de confession juive, fuit l'antisémitisme en s'installant aux États-Unis, recevant l'aide de la famille Casadesus ; l'altiste Léon Pascal s'installe en 1941 à Marseille où il fonde son propre quatuor. Le quatuor Calvet est dissous.

3.3.1. Impact de la Seconde Guerre mondiale sur l'activité du Quintette

Lorsque la guerre éclate le 1^{er} septembre 1939, trois des cinq membres du Quintette sont appelés sous les drapeaux, en exécution de l'Ordre de Mobilisation. René Le Roy et Pierre Jamet, tous deux réformés définitifs, peuvent poursuivre un temps leur activité musicale, tout en navigant à l'aveugle sur le devenir de leur carrière, tout autant que de leur pays. À sa femme, Pierre Jamet adresse ces mots, quelques jours après l'offensive allemande conduisant à l'Armistice de la France¹⁶⁹ :

Tout est compliqué actuellement on vit au jour le jour et au dernier moment tout est changé, d'un autre côté ce n'est pas le moment de refuser le travail, car que ferons-nous demain ? Quelle sera la situation avec la musique, l'Opéra, la Radio, je ne sais que penser. Les événements se précipitent chaque jour et nous ne pouvons au fond rien savoir du lendemain, sauf que nous luttons avec un espoir farouche.

L'altiste Pierre Grout intègre le 223^e régiment régional le 16 septembre 1939¹⁷⁰, tandis que le violoniste René Bas est affecté à la 42^e compagnie du 212^e Régiment régional d'Infanterie¹⁷¹. Ces régiments régionaux correspondent à des troupes d'hommes considérés comme relativement âgés – de 35 à 45 ans – et donc renvoyés en arrière-front. Encadrés par des officiers ou soldats ayant combattu lors de la Grande Guerre, ces soldats, peu armés, sont déployés sur tout le territoire français et affectés à une région. Pierre Grout, né en 1892, était proche, sans toutefois l'atteindre, de l'âge maximal des hommes mobilisés qui était, pour cette seconde guerre, de 48 ans révolus. Ce qui pourrait expliquer son départ rapide du front : il est « renvoyé dans ses foyers le 5 octobre 1939 [...] et dégagé de toute obligation militaire le 15 novembre 1941¹⁷² ». En ce qui concerne, René Bas, né en 1893, son matricule stipule qu'il est « renvoyé dans ses foyers le 9 novembre 1939 [et] considéré comme démobilisé de fait à compter du 25 juin 1940¹⁷³ ». Si la date du 9 novembre correspond théoriquement à son renvoi dans les foyers, il faudra encore quelques semaines afin que René Bas soit officiellement libéré. Attente qui suscitera l'inquiétude et l'impatience de René Le Roy, désormais coutumier des innombrables échanges épistolaires avec les diverses instances politiques. Le Quintette était en effet engagé pour une tournée en Italie puis en Hollande au début de l'année 1940 ; à ce titre, René Le Roy adresse une demande d'intervention à Philippe Erlanger, alors président de

¹⁶⁹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, 28 mai 1940, Paris, Fonds Jamet, boîte n° 9 bis, « correspondance entre Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

¹⁷⁰ Registres matricules de recrutement, Grout Pierre Émile Jean, matricule 409, Archives nationales, D4R1 1659.

¹⁷¹ Dans ce même Régiment ont été également affectés le comédien et humoriste Pierre Dac, le géographe Pierre Denis (Pierre Rauzan) et le comédien Fernand Ledoux.

¹⁷² Registres matricules de recrutement, Grout Pierre Émile Jean, matricule 409, Archives nationales, D4R1 1659.

¹⁷³ Registres matricules de recrutement, Bas, René Jean Émile, matricule 19, Archives nationales, D4R1 1823.

l'A.F.A.A., afin que René Bas soit libéré plus rapidement et honorer ainsi ses engagements musicaux. Le 17 novembre, René Le Roy adresse une lettre de retour à Philippe Erlanger¹⁷⁴ :

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre du 3 novembre me donnant le résultat des décisions prises par le conseil de l'Association Française au sujet du Quintette Instrumental de Paris.

ITALIE : étant donnée la bonne réponse que vous avez pu me donner concernant la subvention accordée, j'ai aussitôt le reçu de votre lettre confirmé à Rome la venue du Quintette pour son audition la Sté de Ste Cécile, le 22 décembre prochain [...].

HOLLANDE : jusqu'à présent, la proposition de notre agent de concerts, Mr Koning, se résume en deux auditions dans les Sociétés des villes de Hengelo (12 décembre) et Leiden (14 décembre) [...]. Il est possible que Mr Koning nous trouve encore un autre concert qui améliorerait un peu ce voyage déficitaire [...].

Mr RENE BAS : vous remercie vivement de la demande d'affectation spéciale que vous avez bien voulu faire pour lui. Vous possédez à ce sujet, je pense, tous les renseignements désirables le concernant.

Au vu du caractère urgent de l'appel téléphonique de Le Roy à l'A.F.A.A. deux semaines plus tard, nous comprenons aisément que René Bas n'a pu encore jouir de sa libération¹⁷⁵ :

NOTE POUR MONSIEUR ERLANGER

M. René Le Roy appelle pour deux affaires urgentes :

1°. Affectation spéciale de M. René Bas

M. René Bas doit partir lundi prochain avec le Quintette Instrumental pour les tournées. Il serait indispensable, pour que le Colonel lui donne l'autorisation de partir, qu'il reçût officiellement l'avis que l'affectation spéciale est accordée. M. René Le Roy demande à M. Erlanger s'il peut faire une démarche pour activer la libération de M. René Bas.

2°. Tournée de M. Le Roy aux États-Unis [...]

À l'instar de René Bas, il était relativement courant qu'un musicien ou artiste bénéficie d'une « affectation spéciale », pour peu qu'une personne influente puisse en adresser la demande pour lui. La proportion très importante – et perçue comme tout à fait disproportionnée – d'affectations spéciales accordées dès les premiers mois du conflit fait l'objet d'un véritable scandale à l'époque. Comme l'explique l'historien Jean-Louis Crémieux-Brilhac, le nombre démesuré d'hommes envoyés au front puis libérés de leur obligation militaire provient à l'origine d'une erreur de stratégie de l'État français qui ordonne même la mobilisation des ouvriers spécialisés des usines d'armement. Ces affectations spéciales, accordées en particulier aux membres de la haute bourgeoisie, ne sont par ailleurs pas nouvelles, leurs recours durant la Grande Guerre étaient maintes fois employés. Fausses attestations, hospitalisations abusives ou

¹⁷⁴ Lettre dactylographiée de René Le Roy à Philippe Erlanger, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique, Paris, 17 novembre 1939, Service des échanges artistiques, AMAE, fonds 554INVA/570.

¹⁷⁵ Note dactylographiée recensant l'appel téléphonique de René Le Roy à l'Association Française d'Action Artistique, Paris, 4 décembre 1939, Service des échanges artistiques, AMAE, fonds 554INVA/570.

certificats médicaux de complaisance sont autant de pis-aller pour parvenir à quitter le front et rentrer chez soi¹⁷⁶ :

Phénomène d'une autre nature, qu'une sorte de pudeur retient d'évoquer publiquement et qui, à son tour, va faire scandale : celui qu'on appelait pendant la guerre précédente l'*embusquage*. Les efforts et les interventions pour échapper au devoir militaire, pour se faire réformer, pour avoir une planque, ou plus modestement pour obtenir une permission agricole, sont de plus en plus voyants, même dans des milieux traditionalistes. C'est le fils de tel lieutenant-colonel fort connu dans l'armée qui cherche à se faire réformer abusivement. C'est la veuve très patriote d'un haut fonctionnaire récemment décédé qui va trouver Berthelot, directeur du cabinet de Monzie aux Travaux publics : « Monsieur, faites que mon fils ne parte pas ! » Ce sont des catholiques en vue qui répandent que Daladier devrait faire un geste d'apaisement en maintenant à leur poste, à titre d'affectés spéciaux, certains maîtres des institutions religieuses. Mais ce sont aussi bien un pianiste et un chanteur à voix qui, mobilisés dans une poudrerie de Touraine où Dautry se rend en inspection, le prennent publiquement à partie et lui réclament avec véhémence leur mise en affectation spéciale.

Pour autant, il apparaît comme étonnant que le Quintette ait pu réellement assurer les tournées auxquelles il s'était engagé pour la fin de 1939 ; aucune trace de programme ni mention de concerts n'ont d'ailleurs été retrouvées, ni dans la presse musicale étrangère, ni dans les fonds d'archives Le Roy et Jamet. Enfin, le cas du violoncelliste Roger Boulmé est tragiquement différent. D'âge trop jeune pour prendre part au conflit 1914-1918, il participe cette fois à l'effort de guerre en intégrant, dès septembre 1939, le 19^e escadron du train des équipages militaires (19^e ETEM). L'escadron du train était chargé de l'acheminement des vivres et des munitions, ainsi que le déploiement des soldats, au moyen de transports tels que le train et l'automobile. Lors d'un combat en Belgique, Roger Boulmé perd la vie, des suites de ses blessures, à l'hôpital de Gonesse – à l'époque en Seine et Oise – le 26 février 1940, à l'âge de 40 ans¹⁷⁷. Dans une lettre adressée à Pierre Jamet trois jours plus tard, Paul Grout fait part de sa peine à l'annonce du décès de son collègue et ami¹⁷⁸ :

Mon pauvre vieux Jamet, j'ai appris hier par une lettre de ma femme la triste nouvelle. Je ne me fais pas à cette triste mort de notre ami Boulmé. Je n'aurais jamais pensé que je puisse en être affecté à ce point. J'ai un chagrin tel que je ne me croyais plus capable d'éprouver. Des souvenirs viennent en foule, et malgré moi, pour raviver une douleur latente. Cette mort me fait mal et même à l'orchestre de la Radio, je ne puis retenir mes larmes. C'est en perdant les amis qu'on s'aperçoit à quel point nous les aimons. Je pense sans cesse à sa femme, à ses vieux parents aussi. Dans cette épreuve cruelle, je suis seul à Rennes. Je n'ai pas encore pu faire venir ma famille, pour différentes raisons. Mon vieux Jamet, si tu étais là, tu me consolerais bien. Tu as toujours compris l'amitié. Écris-moi. J'ai besoin de cela. Depuis 15 ans, Boulmé et moi ne nous quittions pas, étant ensemble

¹⁷⁶ Jean-Louis Crémieux-Brilhac, *Les Français de l'an 40, tome I : la guerre oui ou non*, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 2020, p. 614-615.

¹⁷⁷ Service historique de la Défense (Caen), AC 21 P 30142.

¹⁷⁸ Lettre manuscrite de Paul Grout à Pierre Jamet du 29 février 1940, sl, Fonds Jamet, boîte n° 9, BLGF.

à la Radio et au Quintette Instrumental de Paris. Cette année-ci marque dans ma vie une étape. C'est douloureux. Je pense toujours à ce qui ne sera plus et que nous avons aimé.

René Bas et Pierre Jamet, entourés de nouveaux interprètes, organiseront un concert-hommage à la mémoire de Roger Boulmé le 1^{er} juin 1943 à la salle Gaveau¹⁷⁹. L'impact de la Seconde Guerre mondiale aura été particulièrement cruel pour le Quintette qui tente de maintenir des programmations de concert durant ces années de conflit.

3.3.2. Du Quintette Instrumental de Paris au Quintette « Pierre Jamet » (1940-1944)

Le Quintette Instrumental de Paris se voit amputé de son flûtiste, installé aux États-Unis, de son harpiste, investi dans divers orchestres parisiens, de ses violonistes et altistes, toujours sur le front, et désormais de son violoncelliste, mort pour la France. Les conditions ne semblent pas, à première vue, réunies pour assurer la poursuite de l'ensemble. Les années de guerre correspondent donc à une inévitable période de tâtonnement dans la vie du Quintette, à commencer par un effectif non fixé et de nombreux interprètes qui tentent de remplacer les titulaires manquants. Son créateur René Le Roy étant parti, c'est étonnamment Pierre Jamet¹⁸⁰ qui désire reprendre, en 1941, les rennes de l'ensemble et qui tente, par tous les moyens, de maintenir une dynamique de concerts, malgré le contexte difficile. Lors du concert du 28 février 1941¹⁸¹ organisé par l'Association de Musique Contemporaine, salle Chopin, sous la direction de Florent Schmitt et Robert Bernard, Pierre Jamet apparaît en compagnie de Lucien Lavaillotte (flûte), Jean Fournier (violon), Étienne Ginot (alto) et Charles Bartsch (violoncelle) dans la *Suite en parties* de d'Indy. La saison 1941-1942, tout aussi pauvre en nombre de représentations, marque un tournant majeur dans l'histoire du Quintette. Le concert d'ouverture prévu le 8 novembre 1941 au Salon d'Automne, annonce officiellement le nouveau nom de l'ensemble : le Quintette Instrumental Pierre Jamet, ou plus simplement le Quintette Jamet. Le choix du nouveau nom apparaît évident aux yeux des interprètes et entérine, davantage que le précédent nom, le principe de la harpe comme identité sonore. Pierre Jamet relate simplement¹⁸² : « on l'a appelé Quintette Jamet parce qu'ils m'ont tous dit : "c'est le quintette avec harpe, donne ton nom" ». Le programme de l'événement crédite toujours trois des cinq

¹⁷⁹ En 1943, le photographe Marcel Arthaud immortalise le Quintette Pierre Jamet, dans un cliché intitulé « musique classique pendant la guerre à Paris ». Apparaissent alors René Bas, Etienne Ginot, Marcel Frêcheville, Pierre Jamet et Gaston Crunelle. Bibliothèque Historique de la ville de Paris, côte [4-ENA-01054].

¹⁸⁰ Jacques Vaudoux, « 75^e anniversaire de Pierre Jamet (Interview) », *Bulletin de l'AIHAH*, 1968.

¹⁸¹ Programme de concert, Fonds Jamet, boîte n° 2, BLGF.

¹⁸² 7^e entretien radiophonique entre Pierre Jamet et Georges Auffray à l'ORTF, 27 août 1981. Archives de l'AIHAH. Retranscrit par nos soins.

interprètes d'origine – Pierre Jamet, René Bas et Pierre Grout – aux côtés cette fois de Marcel Frécheville au violoncelle et Gaston Crunelle à la flûte. En 1942, Pierre Grout quitte définitivement l'ensemble, remplacé temporairement par Étienne Ginot, à l'époque alto solo de l'orchestre de l'Opéra-Comique. Ces cinq interprètes assurent l'intégralité de la saison suivante. Par la suite, Georges Blanpain intègre définitivement le Quintette à partir de 1945¹⁸³, suivi de Robert Krabansky en 1946¹⁸⁴. C'est par conséquent cette année-là que l'effectif définitif est constitué.



*Illustration 8 : le Quintette Pierre Jamet en 1942¹⁸⁵.
De gauche à droite : René Bas, Etienne Ginot, Marcel Frécheville, Pierre Jamet et Gaston Crunelle.*

Du reste, les années de guerre et d'immédiat après-guerre constituent un tout autre enjeu pour l'ensemble instrumental. Alors qu'il était principalement composé, à ses débuts en 1922, de jeunes interprètes sortis du Conservatoire, le Quintette comprend, vingt ans plus tard, des musiciens accomplis dont le rayonnement est international. Aussi, les musiciens du nouveau

¹⁸³ Concert du 14 janvier 1945, salle du Conservatoire, aux côtés de la Société des instruments à vent. Fonds Jamet, boîte n° 6, BLGF.

¹⁸⁴ Crédit au concert du 17 février 1946 à Saarbrücken, Fonds Jamet, boîte n° 6, BLGF.

¹⁸⁵ Brouillon d'un fascicule publicitaire de l'A.F.A.A. faisant état d'une série d'enregistrements sur disque de musique française, 1943. AMAE, SOFE, 554/INVA171, dossier « enregistrement de musique française contemporaine, notices biographiques ».

Quintette Pierre Jamet connaissent-ils déjà une réputation bien établie. Gaston Crunelle¹⁸⁶ (1898-1990) vit, l'année-même où René Le Roy quitte la France, un tournant majeur dans sa carrière. Premier prix d'excellence en 1920, dans la classe de Philippe Gaubert, première flûte solo du Théâtre National de l'Opéra-Comique et des Concerts Padeloup depuis 1933, il est nommé professeur de flûte au Conservatoire de Paris cette même année 1941 où il rejoint le Quintette. Georges Blanpain (1907-1986), premier prix 1907 dans la classe de Maurice Vieux, débute sa carrière auprès d'Alfred Cortot en intégrant l'orchestre de chambre de l'École Normale jusqu'en 1937. Il jouit, avant la déclaration de guerre, d'une grande expérience de la musique de chambre et d'orchestre, témoin privilégié d'une formidable vitalité musicale dans la décennie 1930. Concernant l'École de Musique Cortot qu'il approche par l'intermédiaire de Diran Alexanian¹⁸⁷ :

Beaucoup de musique de chambre dans ce milieu extraordinaire ! J'ai joué avec l'unique Nadia Boulanger les Fauré, le *Quintette* de Schmitt, notamment et, à l'issue d'un concert, Cortot et Thibaud m'ont demandé de jouer le *Concert* de Chausson que nous avons enregistré en 1930. Alfred Cortot m'a nommé alto solo de son orchestre de chambre. J'ai joué avec Casals, avec Enesco dirigeant son admirable octuor, Cortot m'a présenté au quatuor Lenner pour jouer tous les quintettes à deux altos de Mozart et Beethoven, puis s'est formé, à cette époque, l'Orchestre de Paris avec Ansermet, Fourestier et Cortot, puis l'orchestre national où je suis entré. Que de grands chefs !

C'est à l'issue de la guerre, pendant laquelle il sera déporté dans un camp, que Blanpain intègre définitivement le Quintette. Quant au violoncelliste Robert Krabansky, dont les témoignages de son activité musicales demeurent fort maigres, il obtient un premier prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris en 1914¹⁸⁸. Annoncé comme membre du Quatuor Firmin Touche en 1935, aux côtés de Robert Benedetti (violon 2) et Robert Boulay (alto)¹⁸⁹, il est surtout violoncelliste soliste aux Concerts Colonne en 1938¹⁹⁰, aux côtés de Pierre Jamet.

3.3.3. Profession de foi du Quintette Pierre Jamet

Le Quintette Jamet relance son activité sous l'Occupation et doit très vite composer avec la nouvelle organisation de la vie musicale gérée et régulée par les différents Comités¹⁹¹. Le

¹⁸⁶ Biographie dactylographiée de Gaston Crunelle, Fonds Jamet, AIHAH.

¹⁸⁷ Ervino Puchar, « Portrait d'artiste : Georges Blanpain », *Bulletin des Amis de l'Alto*, n°6, décembre 1982.

¹⁸⁸ *Comœdia*, 24 juillet 1918, p. 3.

¹⁸⁹ Saint-Claude, « Ecoutez par T.S.F. », *La Liberté*, 2 mai 1935, p. 5.

¹⁹⁰ *Criterion*, « Musik und Theater in Strassburg », *Der Elsässer*, 20 décembre 1938, p. 4.

¹⁹¹ Pas moins de quatre comités d'organisation : le Comité national pour la propagande de la musique, qui reprend vie dès 1941, le Comité d'organisation des industries et commerces de la musique en mars 1941, le Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique en novembre 1941, le Comité d'organisation professionnelle de la musique en mars 1942, renommé Comité professionnel de l'art musical et de l'enseignement libre de la musique en octobre 1943. Cette dernière structure est dirigée par Alfred Cortot.

Comité d'organisation professionnelle de la musique a la charge de recenser les professionnels musicaux français afin d'en établir, par la suite, une liste plus sélective. L'arrêté du 5 mai 1942 nomme Alfred Cortot Président ; le Comité est alors structuré en huit bureaux distincts – composition, enseignement, direction d'orchestre, chant, piano, instrument à archet, instruments divers, orgue et musique d'église – et compte pas moins de cinquante-neuf membres dont Pierre Jamet au sein du 7^e bureau¹⁹². Les champs d'action que Cortot souhaite mettre en place s'inscrivent pleinement dans l'idéologie de la Révolution Nationale, comme le souligne Myriam Chimènes¹⁹³ :

[Cortot] conçoit le Service d'action artistique comme un outil de propagande pour le Gouvernement qui doit, selon lui, se réserver le choix des artistes « autorisés à défendre à l'étranger le prestige des seules valeurs françaises qui n'ont pas eu à souffrir de notre récente et douloureuse défaite ». Il lui paraît nécessaire que l'État soit en mesure de contrôler toutes les manifestations françaises et internationales afin de pouvoir « déterminer les modalités d'une doctrine d'expansion artistique », ceci tout en assurant la promotion des jeunes virtuoses.

Pierre Jamet et son Quintette doivent notamment se préoccuper de son futur financement, problème qui avait, en 1935-1936, failli coûter la perte du précédent groupement. À cette fin, il organise une rencontre avec Alfred Cortot et lui écrit quelques jours plus tard¹⁹⁴ :

Cher maître,

J'ai communiqué à mes collègues du Quintette le résultat de mon entrevue avec vous et mes collègues se joignent à moi pour vous remercier de l'accueil que vous avez bien voulu faire au Quintette en l'inscrivant sur votre liste. Maintenant, j'ai beaucoup réfléchi après vous avoir vu et puisque vous avez bien voulu vous intéresser à notre groupe et à notre programme du 14 novembre, je viens vous demander conseil. J'ai pensé qu'une intervention de votre part auprès du directeur des Beaux-Arts pourrait nous être d'une grande utilité, je n'ai pas besoin de vous redire tout le travail et tout le dévouement que le Quintette a prodigués et prodigue toujours en faveur de la musique française, puisque toutes les œuvres que nous jouons ou presque, sont des œuvres de compositeurs français écrites pour notre groupement ; nous avons travaillé jusqu'ici sans *aucune aide matérielle* et nous avons résisté à toutes les difficultés par nos propres moyens, aussi j'ai donc pensé qu'étant donné la valeur artistique du programme que nous donnerons le 14 novembre et l'effort que nous faisons étant donné les difficultés actuelles de vie, qu'une subvention nous serait d'un grand secours pour continuer à bien la tâche entreprise.

Comptant certainement sur l'appui solidaire d'Alfred Cortot, Pierre Jamet souhaite approcher le nouveau directeur général des Beaux-Arts, Louis Hauteœur, nommé par Pierre

¹⁹² Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 78-79.

¹⁹³ Myriam Chimènes, « Alfred Cortot et la politique musicale de Vichy », dans Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, collection « histoire du temps présent », Paris, Editions Complexe, 2001, p. 43.

¹⁹⁴ Lettre de Pierre Jamet à Alfred Cortot (comité d'organisation professionnelle de la musique), Paris, le 17 septembre 1942, Archives Jamet, Boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF. C'est l'auteur qui souligne.

Laval le 24 juillet 1940¹⁹⁵. Le pouvoir décisionnel appartient en effet avant tout à l'Administration des Beaux-Arts dont la nouvelle équipe dirigeante déploie une nouvelle politique culturelle largement en faveur à la musique. Par conséquent, les budgets alloués à cet art, en particulier à la création française, sont considérablement augmentés ; le Quintette Pierre Jamet, s'il entend relancer son activité, doit prendre en considération les nouvelles aspirations de la politique de Vichy en matière de musique pour espérer récolter des fonds. Yannick Simon résume ainsi les enjeux de la politique de Louis Hauteœur¹⁹⁶ :

La musique apparaît comme une priorité. Le chant collectif, tout particulièrement est considéré comme un excellent vecteur du projet, mais aussi un appareil de transmission idéologique [...]. La musique « savante » n'est pas absente du projet culturel de Vichy. Bien au contraire, Hauteœur la considère comme un moyen de propagande. Il souhaite « montrer aux occupants combien était fausse la réputation dont jouissait en Allemagne la musique française¹⁹⁷ ». Pour atteindre cet objectif, il développe la politique des commandes instaurée sous le Front populaire en 1938. Dans le même temps, il favorise la diffusion des œuvres nouvelles en augmentant de manière très significative l'aide de l'État aux structures de diffusion de la musique. Les subventions attribuées aux sociétés de concerts parisiennes sont multipliées par huit, mais conditionnées au respect d'un cahier des charges qui leur impose notamment l'interprétation d'œuvres nouvelles.

Si quatre Comités pour la vie musicale cohabitent sous l'Occupation, Yannick Simon rappelle que le bilan d'action se trouve relativement maigre. Tout au plus peut-on retenir, outre la création de l'Association Jeune France, le développement du chant choral et des actions en faveur de l'enseignement musical, les « effets de l'obsession du fichage », dont le but est de « recenser pour contrôler et surtout épurer les professions musicales, interdire les musiciens sans diplôme ou références et les professeurs improvisés¹⁹⁸ ». Aussi n'est-il pas étonnant de la réponse d'Alfred Cortot¹⁹⁹ :

Cher Monsieur et Ami,

Je me trouve, à mon vif regret, assez mal placé pour seconder utilement le désir dont me fait part votre lettre du 17 septembre. Le rôle que je détiens, comme mandant de la Corporation musicale professionnelle auprès du Gouvernement, m'interdit en effet la possibilité, en faveur d'un groupement déterminé, d'une intervention dont, à titre personnel, j'eusse été heureux d'accepter la responsabilité.

Mais rien ne saurait vous empêcher de solliciter vous-même M. Le Secrétaire Général des Beaux-Arts l'appui souhaité. Le passé de votre Quintette, la qualité de votre programme du 14 novembre, le souci que vous y témoignez de mettre en lumière les œuvres des Compositeurs français, vous créent des titres évidents au bienveillant intérêt de M. Hauteœur. Je dois cependant vous signaler que les crédits budgétaires dont dispose l'administration des Beaux-Arts sont les plus limités et que la bonne volonté du Secrétaire général peut être mise malgré lui en défaut.

¹⁹⁵ Antonio Brucculeri, « Louis Hauteœur, directeur général des Beaux-Arts (1940-1944) », *Histoire de l'art*, n° 47, 2000, p. 53.

¹⁹⁶ Yannick Simon, *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁹⁷ Louis Hauteœur, *Les Beaux-Arts en France, passé et avenir*, Paris, éditions Picard et Cie, 1948, p. 245, cité dans Yannick Simon, *Ibidem*.

¹⁹⁸ Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 84.

¹⁹⁹ Lettre dactylographiée d'Alfred Cortot à Pierre Jamet, Paris, le 21 septembre 1942, boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

Merci des aimables termes de votre communication. La besogne que j'entreprends ne saurait être efficace sans la sympathique collaboration de tous mes camarades. Je me permets de compter sur la vôtre.

La demande de Pierre Jamet adressée à Alfred Cortot est éclairante à bien des égards : tout d'abord, en affirmant ouvertement ne pas avoir bénéficié d'aide financière par le passé, c'est occulter les subventions précédemment obtenues grâce à l'intervention de René Le Roy mais, il est vrai, pas directement de la part du secrétariat des Beaux-Arts. En matière de subventionnement, la politique culturelle de Vichy se concentre très certainement sur sa politique intérieure. Jusqu'alors, le Quintette pouvait compter sur une subvention ou des avantages tarifaires dans le cadre de ses représentations à l'étranger, par l'intermédiaire principalement de l'A.F.A.A. Dans un deuxième temps, en soulignant que le Quintette s'appuie sur les œuvres de compositeurs français écrites spécifiquement pour eux, c'est rappeler qu'il œuvre en faveur de la création musicale française et la mise en valeur des compositeurs contemporains. Conscients qu'une nouvelle époque s'ouvre à eux, et en cela de nouvelles esthétiques musicales désormais bien loin d'un post-debussysme dont le Quintette Instrumental de Paris suivait les traces, les membres souhaitent s'inscrire davantage dans l'avant-garde musicale, comme l'atteste la suite de la lettre adressée à Cortot, qui redéfinit leurs nouvelles aspirations²⁰⁰ :

Non seulement notre but n'est pas uniquement de vivre sur le passé avec les œuvres que nous possédons, mais c'est avec l'intention d'élargir considérablement notre répertoire en suscitant les jeunes compositeurs à nous écrire de nouvelles œuvres afin que ce groupement, très jeune dans sa forme, puisqu'il date à peine de 20 ans, prenne une place toujours plus grande et indispensable dans l'avenir de la musique, non seulement pour en tirer un bénéfice personnel, mais pour que d'autres plus tard reprennent la chaîne, et que le groupe dit « quintette instrumental » brille toujours à l'horizon de la musique française.

Cette nécessité de renouveler leur corpus musical relève certainement tout autant d'un désir des interprètes que d'une exigence de s'insérer dans la politique culturelle de leur époque, sorte d'« accommodation de nécessité », pour reprendre une expression de Myriam Chimènes²⁰¹. En témoignent les très nombreuses pages musicales²⁰² qui ont été composées pour eux entre 1944 et 1959, ce qui prouve que l'effectif en quintette avec harpe a véritablement

²⁰⁰ Lettre dactylographiée de Pierre Jamet à Alfred Cortot (comité d'organisation professionnelle de la musique), Paris, le 17 septembre 1942, Archives Jamet, Boîte n° 9, chemise n° 1, BLGF.

²⁰¹ Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, collection « histoire du temps présent », Paris, Editions Complexe, 2001, p. 29.

²⁰² Voir l'annexe n° 10.

trouvé un nouvel élan²⁰³. Retenons, pour les plus importants, les quintettes de Koechlin, Le Flem, Jolivet, Daniel-Lesur, Nigg ou Loucheur. L'étude plus approfondie des programmes de concerts du Quintette Pierre Jamet permettrait d'observer les divergences – ou convergences – en matière de positionnement esthétique par rapport au Quintette Instrumental de Paris, mais elle sortirait alors du cadre que nous avons fixé à notre thèse.

La remarquable longévité du Quintette Jamet (1941-1958) tient également au fait que ses nouveaux membres, qui entamaient alors la dernière partie de leur carrière, ont pu accéder à des postes-clés, en particulier d'enseignants au Conservatoire de Paris – Crunelle professeur de flûte de 1941 à 1969, Pierre Jamet professeur de harpe de 1947 à 1963 – en marge de leurs responsabilités orchestrales, ce qui assurément leur permettait une rentrée d'argent confortable. L'activité chambriste, qui était érigée au premier plan pour les membres du Quintette Instrumental de Paris, représente manifestement moins d'investissement temporel, financier et humain pour ceux du Quintette Jamet dont la notoriété n'est plus à démontrer. En 1958, Pierre Jamet se met en retrait de la vie musicale, en quittant l'orchestre de l'Opéra, puis de son Quintette. Il revient sur les circonstances de la séparation de l'ensemble et la formation d'un troisième groupement, sous l'impulsion de son genre Christian Lardé²⁰⁴, flûtiste, et de sa fille, Marie-Claire Jamet²⁰⁵, harpiste :

On avait des concerts importants, des Festivals et tout ça. Au dernier moment, un de nos collègues qui ne peut pas venir : il faut le remplacer [...]. J'ai dit : "je vais y laisser ma peau à cette histoire-là [...]. Le Quintette a été vraiment une chose très grande ; il a été, avec les plus grands ensembles du monde, connu partout. On n'a pas le droit de faire quelque chose qui ne soit plus ça". Et c'est moi-même qui ai dit : "non, on ne continue pas". Ce n'est pas que je ne pouvais pas le faire, je pouvais continuer, naturellement. Evidemment ça a provoqué des remous parce qu'ils n'étaient pas très contents, ils disaient "alors, tu nous lâches ?". J'ai dit : "non je ne vous lâche pas. Moi, je veux bien... croulez, si vous voulez, mais pas avec moi, et puis c'est tout. Si vous voulez crouler [...], on continue. On ne répète plus. Il y a un concert prochainement, dans huit jours, on n'a pas commencé les répétitions, alors ce n'est plus possible". Et je n'ai pas voulu faire de l'à peu près. Et puis ce n'est pas ma nature. Alors un an s'est passé. Puis un beau jour, Christian Lardé est venu (qui est mon genre, vous le savez), et me dit "est-ce que vous nous donneriez l'autorisation de faire quelque chose, de former un quintette comme le vôtre ?" j'ai dit "mais vas-y ! Si vous avez plus de chance de réussite, au contraire, formez quelque chose de nouveau avec des jeunes, peut-être que ça repartira". Et c'est comme ça qu'il s'est formé. Ils ont gardé le nom Jamet.

²⁰³ Ce renouveau après-guerre du répertoire en quintette avec harpe peut être mis en parallèle avec le remarquable renouvellement de la littérature pour harpe seule ou accompagnée. En témoigne le volumineux ouvrage de Mathilde Aubat-Andrieu, Laurence Bancaud, Aurélie Barbé et Hélène Breschand sur la harpe aux *XX^e* et *XXI^e* siècles. (Coll., *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles : facture, notation, répertoire*, Paris, Minerve, coll. « musique ouverte », 2013).

²⁰⁴ Christian Lardé (1930-2012) : premier prix de flûte et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, Christian Lardé devient, en 1970, professeur de musique de chambre dans ce même établissement.

²⁰⁵ Marie-Claire Jamet (née en 1933) : premier prix de harpe en 1947, Marie-Claire Jamet était harpiste titulaire à l'orchestre philharmonique de Radio-France avant d'intégrer l'Ensemble Intercontemporain, sous la direction de Pierre Boulez. Elle fut professeur de harpe au Conservatoire supérieur de musique de Lyon puis de Paris.

Cette troisième et dernière combinaison du Quintette poursuit ses activités jusqu'en 1978, sous le nom de Quintette Marie-Claire Jamet et prouve, s'il le fallait encore, que l'effectif en quintette ne cessera d'inspirer interprètes et compositeurs tout au long du XX^e siècle.



Illustration 9 : le Quintette René Le Roy en 1952²⁰⁶

De g. à d. : Marie-Ange Henry, Henri Benoît, Jacqueline Heuclin, René Le Roy, Odette Le Dentu

Concurremment à l'entreprise de Pierre Jamet, René Le Roy entend poursuivre de son côté l'heureuse association chambriste. Sa tentative éphémère de créer son propre quintette en 1937 ne restera toutefois pas vaine. Quinze ans après, alors que le flûtiste est de retour en France après sa féconde décennie américaine, le Quintette René Le Roy se reforme avec les mêmes interprètes que précédemment. Un article de Maurice Imbert annonce la reformation de l'ensemble, à l'issue d'un concert donné le 12 février 1953²⁰⁷. L'Histoire ne dit pas si les deux protagonistes, chacun à la tête de leur propre ensemble, étaient en mauvais termes dans les dernières décennies de leurs carrières respectives. Mais leur situation professionnelle demeure relativement similaire dans les années d'après-guerre : Pierre Jamet est professeur de harpe au Conservatoire de Paris depuis 1947, tandis que René Le Roy prend la tête de la classe de musique de chambre à partir de 1952. Pour Le Roy, il est donc parfaitement pertinent de reprendre une activité de musicien chambriste, au sein-même de l'effectif qui a contribué à sa

²⁰⁶ Plaquette publicitaire éditée par le Bureau international des Concerts C. Kiesgen (ca. 1952). Archives personnelles Mme C. Dorgeuille.

²⁰⁷ Maurice Imbert, *L'Officiel des Spectacles*, n° 329, 4 mars 1953, coupure de presse conservée dans le Fonds Le Roy, programmes de concerts, boîte n° 5, BLGF.

reconnaissance. L'argumentaire du nouvel ensemble, détaillé dans un fascicule publicitaire, met en avant la continuité dans laquelle se positionne le Quintette René Le Roy, trente ans après la formation du Quintette Instrumental de Paris²⁰⁸ :

Renouant une tradition qui lui est chère, René Le Roy – après un long séjour en Amérique – reforme son quintette. Il s'assure la collaboration d'artistes de tout premier ordre. En plus des œuvres déjà écrites, le Quintette René Le Roy se propose non seulement de révéler au public les œuvres nouvelles dont il aura permis l'éclosion, mais aussi d'exécuter le répertoire de la musique ancienne – en trio, quatuor, quintette – dont la réalisation instrumentale nécessitait un tel groupement. C'est à cette formule originale de la musique de chambre que René Le Roy, flûtiste soliste de réputation mondiale, s'est voué particulièrement depuis trente années.

Le Quintette Instrumental de Paris naît et évolue dans une période historique particulièrement favorable à la création de nouvelles sociétés de musique de chambre. Dans un premier temps, le genre jouit d'un intérêt constant et soutenu en France depuis le début du siècle. Cette même dynamique se poursuit dans les années 1920, voire s'accroît, à la faveur d'un renouvellement esthétique-musical souhaité par les compositeurs eux-mêmes. Par ailleurs, la multitude de groupements chambristes aux combinaisons timbriques diverses, la remise en valeur d'instruments anciens sont un terreau fertile pour les compositeurs désireux de renouveler le genre. D'autre part, la dégradation des conditions matérielles des musiciens d'orchestre, la raréfaction des postes d'enseignants et les frais importants engendrés par la programmation d'un récital, encouragent le musicien à se tourner vers la musique de chambre, aussi bien en tant que pratique exclusive que complémentaire, lui assurant ainsi une activité régulière et relativement libre. Plus de cinquante années (1922-1958) de présence du Quintette avec harpe sur la scène nationale et internationale, poursuivie jusqu'en 1978 par la fille de Pierre Jamet et par les nombreuses formations actuelles en France et à l'étranger, démontre que cette combinaison instrumentale atypique (flûte, violon, alto, violoncelle, harpe) a su s'implanter durablement dans le paysage musical. Le Quintette Instrumental de Paris, dont l'engagement en faveur de l'avant-garde musicale a permis l'émergence d'un tout nouveau répertoire comprenant une trentaine d'œuvres, a rempli avec succès les nobles tâches qu'il s'était fixées : solliciter et mettre en avant les compositeurs de leur époque mais également œuvrer pour la promotion de la musique française à l'étranger.

²⁰⁸ *Idem.*

DEUXIÈME PARTIE

L'ACTIVITÉ MUSICALE DU QUINTETTE INSTRUMENTAL DE PARIS

1. Stratégies de carrière et terrains de diffusion

Le travail de reconstitution de l'activité musicale du Quintette Instrumental de Paris¹ a été réalisé dans le but d'établir la chronologie des concerts donnés par l'ensemble sur toute la période de leur activité, soit près de vingt années d'exercice (1922-1940), en vue d'en analyser les pratiques professionnelles et les choix musicaux. Cette reconstitution, qui se veut la plus exhaustive possible – quoique dans la limite des possibilités matérielles et temporelles qui nous ont été offertes – rend compte, pour chaque concert, de la date, du lieu – pays, ville, si possible salle de concert – du programme, du contexte particulier s'il y a lieu, ainsi que du nom des autres partenaires musicaux avec lesquels ils ont pu parfois partager l'affiche. Si, à l'origine de notre travail, trois tableaux ont été dressés dans le but de distinguer les concerts donnés à Paris, ceux donnés en province et ceux donnés à l'étranger, en vue de faciliter les calculs statistiques, le choix de classer ces concerts par saison musicale nous a semblé finalement plus pertinent. Ainsi, cette présentation se rapproche des agendas que les imprésarios ou managers établissaient sur des feuilles pré-remplies² pour rendre compte du calendrier des engagements des musiciens. De plus, la logique de saisons, davantage que d'années civiles, permet de dégager les périodes d'activité les plus denses et celles les moins prolifiques.

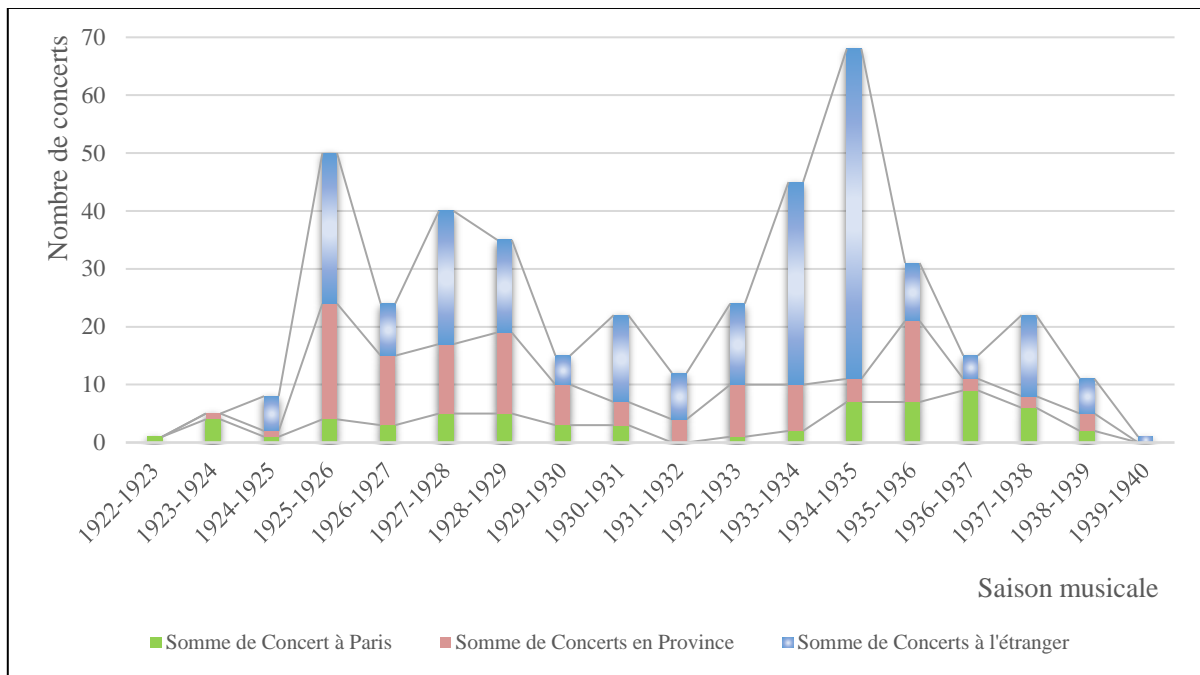
1.1. La carrière du Quintette Instrumental de Paris : gestion, engagements et visibilité

La reconstitution des concerts donnés par le Quintette, par le dépouillement des fonds d'archives et de la presse, induit un certain nombre de questionnements préalables à toute analyse : en premier lieu, quelle est la proportion de concerts donnés par le Quintette en France et à l'étranger ? Que peut nous dire cette proportion sur la visibilité de la musique française dans le monde ? Quelle influence exerce le contexte socio-historique, voire économique, sur l'activité du Quintette ? Comment s'organise une tournée dans les décennies 1920 et 1930 ? Comment les interprètes gèrent-ils leur carrière en dehors du Quintette ? Nous tenterons d'y apporter des éléments de réponse, à la lumière des échanges épistolaires et des documents historiques ou administratifs relatifs aux artistes. La programmation de concerts, si elle est inévitablement évoquée, fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre 2.

¹ Voir l'annexe n° 11.

² Voir l'annexe n° 12.

1.1.1. Données collectées et résultats statistiques généraux



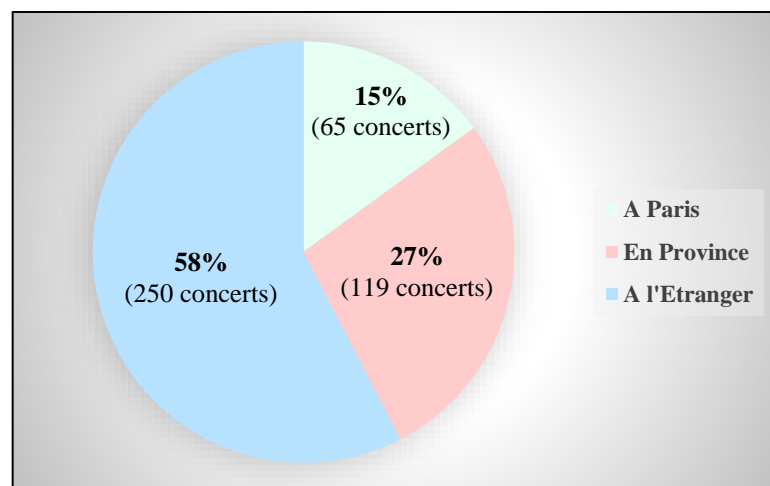
Graphique 5 : nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris par saison musicale (1922-1940)

Un premier aperçu du nombre de concerts que l'on a pu recenser (graphique 5) permet de dégager deux principales périodes d'activité : entre 1925 et 1929, puis entre 1933 et 1936. Ces deux périodes se poursuivent chacune sur un relatif ralentissement de l'activité, laissant percevoir deux creux : l'un entre 1930 et 1932, consécutif au ralentissement économique provoqué par la crise boursière aux États-Unis, et l'autre entre 1936 et 1940, résultant de la nomination de Pierre Jamet à l'orchestre de l'Opéra de Paris. Cette dynamique est tout à fait similaire à la production de nouvelles œuvres en quintette que nous avons observée dans le chapitre précédent³. Enfin, les trois premières années d'activité, entre 1922 et 1925, correspondent, en toute logique, aux moins fécondes en termes de représentations, en raison de la mise en place progressive du nouvel ensemble dans le paysage musical, mais également de l'absence de répertoire notable pour les cinq instrumentistes. La mise en place d'une nouvelle activité de musique de chambre contraint également René Le Roy à mettre fin à d'anciens engagements, notamment auprès de la Société d'instruments à vents Taffanel. Concernant la localisation des concerts, on observe une très nette majorité en faveur de l'international (en bleu), dont les deux saisons 1933-1934 et 1934-1935, correspondant aux deux tournées américaines, comptabilisent à elles seules 25% de la totalité de ces concerts donnés à l'étranger.

³ Voir graphique 4 p. 129.

Les concerts à travers la France entière représentent également un intérêt non négligeable de l'activité du Quintette et montre le réel dynamisme des sociétés de musique de chambre dans les principales villes de province. Dans un pays largement centralisé, les concerts du Quintette donnés à Paris (en vert) sont généralement des événements isolés, en grande majorité porteurs de création musicale, tandis que les concerts donnés en région (en rose) s'organisent sous forme de tournées. En cela, ces derniers reprennent davantage le principe de fonctionnement des concerts donnés à l'étranger. Par conséquent, nous ferons le choix de distinguer les concerts donnés à Paris de ceux donnés dans le reste du pays.

Le dépouillement systématique des fonds d'archive et de la presse a permis de retrouver la trace de quatre cent trente-quatre concerts⁴ réalisés par le Quintette Instrumental de Paris sur un total de dix-huit saisons musicales.



Graphique 6 : répartition géographique du nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris (1922-1940)

Le nombre total de concerts, qui se veut le plus exhaustif possible dans la limite des possibilités techniques et matérielles qui s'offraient à nous, ne tient néanmoins pas compte du nombre sans doute significatif de concerts donnés dans le cadre privé des salons ou du domicile de certaines personnalités musicales. Pour ces représentations, l'édition de programmes n'était pas systématique, tout comme la recension dans la presse. Lorsque la presse en faisait écho, la

⁴ Pour une estimation du chiffre exact de concerts, qu'il nous a été évidemment impossible d'établir avec exactitude, nous pouvons évoquer le programme d'un concert donné à Oran en décembre 1934 sur lequel on peut lire : « Le Quintette Instrumental de Paris vient d'effectuer sa première tournée aux États-Unis et au Canada. Depuis la formation de ce groupement (1922), il s'est déjà fait entendre dans plus de 350 concerts, en Europe, dans tous les pays, et dans les plus grandes sociétés musicales ». Si nous comptabilisons le nombre de concerts réalisés avant la date du 6 décembre 1934, nous arrivons à 302 concerts recensés. Voir programme du concert à la Salle du Théâtre municipal d'Oran, 6 décembre 1934, Fonds Le Roy, dossier « programmes de concerts », boîte n° 3 (1932 à 1935), BLGF.

plupart du temps dans les pages mondaines, le nom des musiciens présents et des œuvres interprétées n'étaient pas systématiquement indiqués dans des comptes-rendus⁵. La répartition des concerts du Quintette Instrumental de Paris se fait comme suit : 65 concerts à Paris et 119 concerts en province, pour un total de 184 concerts en France, représentant ainsi 42% du total des concerts. Deux cent cinquante concerts réalisés à l'étranger, soit 58% du total des concerts. Les deux premières saisons comprennent uniquement des concerts en France – le Quintette n'avait pas encore la matière musicale suffisante pour pouvoir assurer des tournées à l'étranger – c'est donc au cours de la troisième saison que l'ensemble débute sa carrière hors de l'hexagone. L'amplitude d'une saison musicale est relativement semblable d'une année à l'autre : les concerts d'ouverture sont généralement planifiés dans la première quinzaine d'octobre, laissant le mois de septembre vacant pour d'éventuelles activités d'été. Certaines saisons, à l'instar de 1929-1930 et 1936-1937, débutent en revanche fort tardivement, respectivement le 13 novembre et le 26 novembre, aménagements exceptionnels dus à des engagements de musiciens. Le concert de clôture est, la plupart du temps, fixé à la deuxième quinzaine de mai. Quelques exceptions sont là encore à relever, comme la saison 1926-1927 qui est drastiquement écourtée, puisque le dernier concert se déroule le 25 février, et la saison 1939-1940 pour laquelle nous n'avons pu retrouver l'existence que d'un seul concert, conséquence très certaine du début du conflit mondial qui compromet la majorité des événements culturels.

1922-1923	1923-1924	1924-1925	1925-1926	1926-1927	1927-1928	1928-1929	1929-1930	1930-1931
1	5	8	50	24	40	35	15	22

1931-1932	1932-1933	1933-1934	1934-1935	1935-1936	1936-1937	1937-1938	1938-1939	1939-1940
12	24	45	68	31	15	22	11	1

Tableau 9 : nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris par saison (entre 1922 et 1940)

En termes de nombre de concerts par saison, les données fluctuent considérablement en fonction des opportunités que les musiciens ont obtenu de se faire entendre en Quintette, mais aussi en fonction des engagements musicaux externes de chacun des membres. Des saisons comme 1925-1926, 1933-1934 ou 1934-1935 programmant d'importantes tournées en province ou à l'étranger ne laissaient que peu de temps aux interprètes pour d'autres activités musicales.

⁵ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 34- 35.

Ces dates de tournée s'accompagnaient souvent d'une logistique très lourde et chronophage, à commencer par un temps considérable consacré aux transports ferroviaires ou maritimes.

Trois personnalités semblent jouer un rôle déterminant dans la recherche et la concrétisation de contrats d'engagement. Les musiciens eux-mêmes se révèlent bien souvent acteurs de leur carrière, à l'instar de René Le Roy qui fait directement profiter le Quintette de son réseau d'influence, en particulier celui implanté en Amérique. René Bas, en qualité de secrétaire du Quintette Instrumental de Paris, est le principal interlocuteur entre les diffuseurs, les programmeurs et les organismes délivrant des subventions⁶. Les rares échanges épistolaires qui ont pu être retrouvés émanant de René Bas montrent son implication directe dans l'organisation des tournées. Il est également le rédacteur des notes de programme distribuées aux auditeurs, en particulier des pièces musicales ne disposant pas de notice analytique, lorsqu'elles relevaient d'un répertoire ancien ou lorsque les compositeurs ne fournissaient pas d'explicatif à leurs nouvelles pièces en quintette. Enfin, le recours à un *impresario*, qui se généralise auprès des interprètes français du début du XX^e siècle, n'échappe pas au Quintette Instrumental de Paris qui fait appel à Marcel de Valmalète, à la tête d'une toute nouvelle agence artistique à Paris. À seulement 25 ans, Marcel de Valmalète fonde en 1924 son Bureau de Concerts⁷, sur le modèle des deux seules agences françaises existantes, l'Administration de Concerts Arthur Dandelot, fondée en 1896 et reprise en 1920 par son fils Georges⁸ et la Société Musicale de Gabriel Astruc fondée en 1904⁹. Dans un premier temps, il assure la gestion de carrière de sa sœur, la pianiste Madeleine de Valmalète puis, en se rapprochant d'Étienne Gaveau, s'octroie l'exclusivité des pianistes ayant noué un partenariat privilégié avec la Maison Gaveau¹⁰. Très vite, son champ d'action s'élargit autour de musiciens divers, chanteurs, chefs d'orchestre et personnalités étrangères. Gérer la carrière d'un artiste exige en effet du temps et de multiples qualités, comme le rappelle Laetitia Corbière qui revient sur la naissance du métier d'agent artistique en France et en définit les contours¹¹ :

⁶ Voir par exemple la lettre autographe de Pierre Grout à Pierre Jamet, Paris, 7 mars 1932. Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF. Un extrait de la lettre est reproduit page 213.

⁷ Anaïs Deloince, *Bureau de concerts de Valmalète : une maison de traditions*, rapport de stage du 6 juin au 6 septembre 2005 présenté sous la direction de Jean-Jacques Velly, en vue de l'obtention du DESS de gestion et administration de la musique, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2005, p. 11.

⁸ Laetitia Corbière, *Du concert au show business : le rôle des impresarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat en histoire présentée sous la direction de Sylvie Aprile et Ludovic Tournès, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2018, p. 437-438.

⁹ Myriam Chimènes, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) », *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2002, p. 371.

¹⁰ Propos d'Annie de Valmalète recueillis par A.-L. Henry-Tonnerre, K. Leroux et E. Lucchini dans *L'Île Joyeuse : journal de l'orchestre national d'Île-de-France*, mai-juin 2004, p. 7.

¹¹ Laetitia Corbière, *op. cit.*, p. 24-25.

Organiser une tournée, c'est imaginer une série de concerts, convaincre les vedettes susceptibles de participer au projet, engager les orchestres et les solistes chargés de les accompagner ; c'est ensuite sélectionner et réserver la salle adéquate pour le type de représentation prévue, le public ciblé et la géographie culturelle de la ville où se déroulera le concert ; c'est aussi en fonction de ces données, en concevoir et en assurer la promotion ; c'est encore planifier le voyage en prévoyant les visas, les titres de transport, l'hébergement, etc. ; c'est enfin être en mesure d'avancer les sommes nécessaires. Ces tâches sont progressivement prises en charge par des personnes annexes.

Si aucun contrat attestant des relations professionnelles entre le Quintette et le Bureau de Concerts Valmalète n'a pu être retrouvé, il reste de maigres témoignages, tels que le calendrier des engagements pour la saison 1934-1935¹², conservé dans le Fonds Jamet de la Bibliothèque musicale La Grange Fleuret, ainsi que la plaquette publicitaire du Bureau de Concert pour la saison 1934-1935¹³, attestant de la gestion de la carrière de René Le Roy et de Pierre Jamet à titre individuel, ainsi que celle du Quintette. Une série de feuilles de route, également conservée dans le Fonds Pierre Jamet¹⁴, illustre le minutieux travail d'organisation et de préparation de *l'imprésario* du Quintette. Le calendrier de la saison 1925-1926 est, à titre d'exemple, particulièrement représentatif de la densité de concerts auxquels s'astreint le groupe. C'est d'ailleurs la première grande saison, avec cinquante concerts planifiés, depuis la fondation de l'ensemble. L'exemplaire de la feuille de route de Pierre Jamet délivre un certain nombre d'informations utiles au musicien, comme le rappel des dates de concerts, le lieu et éventuellement le contexte dans lequel ils se font entendre. Une première page résume les engagements sur toute la saison : après un concert inaugural à Paris le 15 octobre, le Quintette part successivement pour l'Est (Moselle, Alsace, Belgique, Luxembourg), puis en Tchécoslovaquie et en Pologne, au centre de la France (« tournée de Bourgogne »), en Suisse, un seul engagement en Italie, puis le Sud de la France avant une tournée en Espagne. Chaque tournée fait l'objet d'un feuillet spécifique, renseignant les trajets – horaires de train, villes de départ et d'arrivée, le lieu exact du concert, le programme joué, l'hôtel qui les loge. Annoté souvent au crayon de papier, le nom de la personne les prenant en charge ainsi que ses coordonnées sont également mentionnés, bien souvent un représentant de la Société qui les programme. Enfin, une personne est souvent missionnée pour acheminer la harpe de Pierre Jamet¹⁵ de la gare à la salle de concert, puis à l'hôtel des musiciens.

¹² Bureau des concerts Marcel de Valmalète, *Calendrier des engagements de Monsieur Pierre Jamet*, saison 1934-1935. Document conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 7 « documents sur le Quintette », BLGF.

¹³ Organisation artistique internationale, *Le bureau de concerts Marcel de Valmalète et l'Organisation artistique internationale présentent leurs artistes pour 1934-1935*, Paris, Bureau de Concerts Valmalète, ca. 1935.

¹⁴ Fonds Jamet, programmes de concerts, boîte n° 7, chemise n° 2 « quintette », sous-dossier G « feuilles de route/tournées », BLGF.

¹⁵ Dans la majorité des cas, Pierre Jamet assure ses concerts sur sa harpe personnelle, un modèle gothique de chez Érard ; seules les tournées américaines ont nécessité la location d'un instrument sur place.

Le déroulement et l'organisation d'une saison dépendent à la fois de facteurs externes liés principalement aux conditions économiques, lesquelles se reportent sur les contrats d'engagement et les subventions octroyées, et de facteurs internes, comme les engagements des musiciens sur d'autres projets musicaux impliquant des adaptations contraintes d'emplois du temps. Ainsi, lorsque Pierre Jamet est engagé à l'orchestre de Stockholm entre 1930 et 1933, les saisons sont aménagées en conséquence : début de saison plus tardive, reportée en novembre, périodes vides, nombre de concerts restreints. De même, lorsqu'il obtient le poste de premier harpiste à l'Opéra de Paris à partir de la saison 1936-1937, ce qui le contraint à une certaine sédentarité parisienne, le Quintette privilégie largement les concerts en France, et en particulier à Paris, au détriment de sa carrière à l'international.

1.1.2. Activité du Quintette et terrains de diffusion à l'étranger

Avec 58% de concerts donnés hors de France, la visibilité du Quintette Instrumental de Paris à l'échelle internationale est remarquable et plutôt exceptionnelle. Il n'était pas si fréquent, pour des interprètes, *a fortiori* en formation chambriste, de se faire entendre avec une telle régularité et une telle fréquence sur la scène internationale dans la période de l'entre-deux guerres. Le Quintette Instrumental de Paris s'avère être le témoin direct – et l'acteur privilégié – des enjeux d'expansion de la musique française à l'étranger qui émergent progressivement dans les premières décennies du XX^e siècle et qui se matérialisent par la fondation, en 1922, de l'association française d'expansion et d'échanges artistiques – l'A.F.E.E.A. Bernard Piniau retrace ainsi les prémices des questions de visibilité de l'art français à l'international qui se dessinent dès 1870, à l'issue de la guerre franco-prussienne¹⁶ :

En réponse à la défaite de la France, à l'humiliation d'un traité de paix signé par l'empereur Guillaume II au château de Versailles et à la perte de l'Alsace et de la Lorraine, les initiatives d'expansion prises dans les années qui suivirent ne concernent pas seulement l'empire colonial, industriel, commercial, et touchent à des registres relativement nouveaux : implantation des universités à l'étranger, développement dans le cadre de projets de recherche scientifique, archéologique, historique, attention à l'enseignement de la langue, de la littérature et de la civilisation française, du droit... Dans ces différents secteurs, les projets qui voient le jour associent étroitement initiative publique et initiative privée, et s'appuient fréquemment sur un apport de mécénat, français ou étranger. Or, pendant toute cette période, ce trio – public, privé et mécénat – jouant de concert au profit de la réaffirmation du prestige de la France à l'étranger, ne se préoccupe ni d'expansion théâtrale, ni d'expansion musicale, ni d'expansion des arts plastiques... [...] Il faudra attendre la guerre suivante, celle de 1914, sa longueur extrême et imprévue, les obstacles matériels et financiers de tous ordres qu'elle place sur la route des musiciens, des comédiens, des œuvres d'art, l'impossibilité pour le seul secteur privé de surmonter ces obstacles, et, élément totalement déterminant, l'observation de l'usage que l'Allemagne fait de ses propres artistes et de son propre patrimoine artistique, pour que, par le biais de la notion de *propagande*, la musique, le théâtre, les

¹⁶ Bernard Piniau, Ramon Tio Bellilo, *L'Action artistique de la France dans le monde, histoire de l'Association Française d'Action Artistique de 1922 à nos jours*, Paris, éditions l'Harmattan, 1998, p. 26-27.

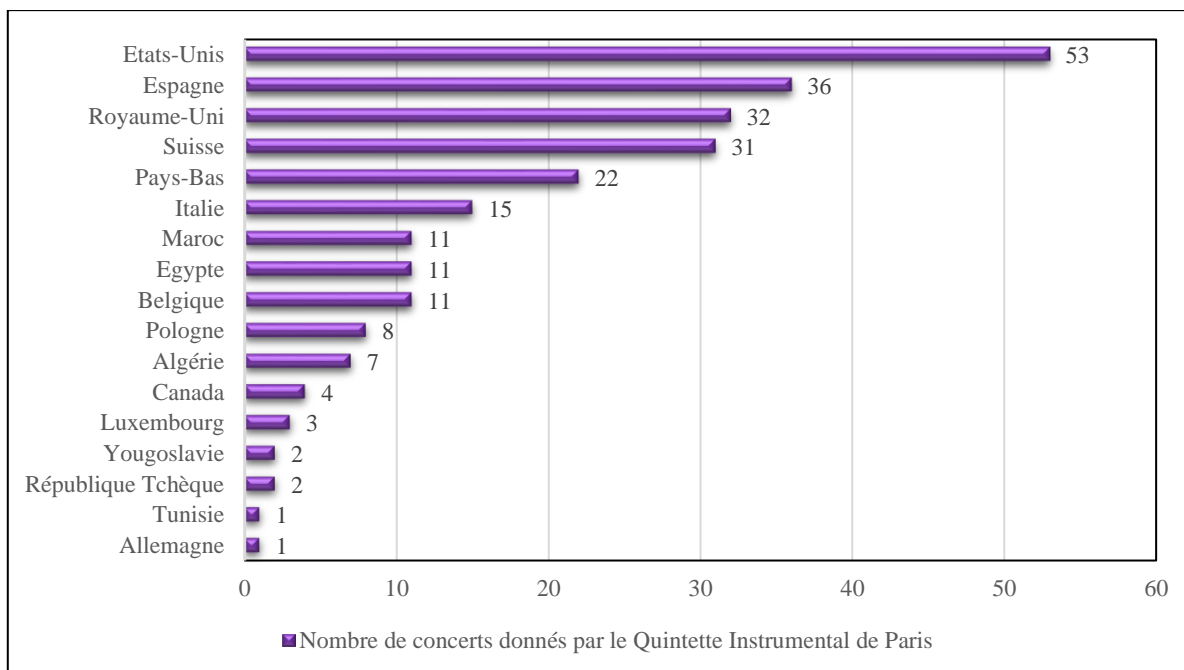
arts plastiques, sans que pour autant quitter le domaine privé, entrent dans le champ des préoccupations du politique.

Si, comme le rappelle Danièle Pistone, « la Troisième République, mise à part la très brève existence du ministère des Arts (14 novembre 1881 - 30 janvier 1882), offre assez peu de visibilité aux budgets dévolus aux musiciens, hors des grands théâtres lyriques, des principaux conservatoires, de quelques sociétés de concert et de certaines aides ponctuelles¹⁷ », c'est véritablement dans les années 1920 que la mise en place d'actions en faveur d'un rayonnement de la culture française à l'étranger se met progressivement en place. Citons par exemple la création de l'Alliance Française en 1883, destinée à « propagation de la langue française dans les colonies et à l'étranger¹⁸ », la création de la Mission Laïque en 1903 qui, du moins à ses débuts, « avait pour objet, de porter, par son action éducative, l'idéal républicain à l'extérieur de l'hexagone en cette période de forte expansion coloniale de la France¹⁹ », l'ouverture du Bureau des écoles et des œuvres françaises, qui deviendra en 1920 le Service des œuvres françaises à l'étranger, sans oublier, durant les années de guerre, le Service d'études et d'action artistique qui devient, en 1918, le Service de décentralisation artistique, piloté par Alfred Cortot. Le Quintette Instrumental de Paris, quoique relativement autonome dans la gestion de sa carrière et la recherche de financement, saura donc tirer profit du tout nouvel intérêt que l'État français, sous la III^e République, manifeste en faveur de la propagande française à l'étranger, facilitée et véhiculée par l'action de l'A.F.E.E.A. puis, à partir de 1934, par l'Association française d'Action Artistique – A.F.A.A. Ainsi, sur dix-huit années d'activité, quelque dix-sept pays ont été visités par le groupe de musique de chambre :

¹⁷ Danièle Pistone, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales* n°5 6, Presses Universitaires de France, 2013/4, p. 22.

¹⁸ François Chaubet, « L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883-1914) », *La Revue historique*, Presses Universitaires de France, n° 4, 2004, p. 763.

¹⁹ André Thévenin, *La Mission Laïque française à travers son histoire (1902-2002)*, Paris, éditions « Mission Laïque française », 2002, p. 3.



Graphique 7 : répartition par pays des concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris à l'étranger (1922-1940)

Parmi les trois continents visités – Europe, Amérique et Afrique – l'Amérique du Nord, c'est-à-dire les États-Unis ainsi que le Canada, constitue la zone géographique la plus importante en termes de concerts donnés par l'ensemble instrumental, avec cinquante-sept concerts, ce qui est d'autant plus remarquable qu'ils se concentrent sur deux années seulement, 1934 et 1935. Si l'opportunité d'une troisième tournée, en 1936, avait pu être concluante, la présence sur le continent américain d'un groupe de musiciens français aurait été parfaitement exceptionnelle. Suivent, non sans grande surprise, les pays limitrophes à la France ou de grande proximité géographique, tels que l'Espagne, le Royaume-Uni, la Suisse, les Pays-Bas, l'Italie et la Belgique. Enfin, nous noterons la présence du Quintette en Afrique, en particulier en Égypte.

En ce qui concerne le continent européen, l'Espagne représente la destination la plus prisée par le Quintette. Les tournées sont, comme pour l'Amérique, peu nombreuses mais particulièrement denses : le Quintette ne se déplace en effet qu'à trois reprises, en mars 1926, avril 1928 et avril 1929. La première tournée déployée sur tout le pays représente à elle seule vingt concerts programmés sur un mois, ce qui laisse mesurer le rythme effréné auquel se succèdent les événements. La deuxième tournée concerne seulement quelques villes visitées lors de la première tournée – Figueres, Girona, Guixols, Tarrega, Vich ou Sabedell – auxquelles s'ajoutent de nouvelles destinations comme Séville et Bilbao. Le Quintette se rend également

très régulièrement au Royaume-Uni, mais donne moins de concerts à chaque venue, ce qui lui assure une visibilité constante durant les années trente. Outre les deux concerts donnés en juin 1931 et mai 1933, la période la plus favorable pour une venue au Royaume-Uni demeure le mois de novembre, puisque l'ensemble s'y rend à cinq reprises, en 1930, 1932, 1933, 1934 et 1937. La ville de Londres est le principal lieu d'attraction de la vie musicale : en cela, la première saison est particulièrement représentative, avec six concerts donnés dans divers lieux londoniens – l'Abbaye de Westminster, l'Ambassade de France, Wigmore Hall, les hôtels de ville de Kensington et de Chelsea – et un seul concert donné en dehors de la ville, à Huddersfield, située entre Leeds et Manchester. En revanche, les deux grandes tournées de 1933 et 1934 sont l'occasion de visiter le reste de l'Angleterre mais également l'Écosse, notamment les villes de Newcastle, Glasgow, Alnwick, Derby, Aberdeen ou Liverpool.

La zone géographique que nous regroupons sous l'appellation de Benelux²⁰ – Belgique, Pays-Bas, Luxembourg – mutualise trente-six concerts, autant que pour l'Espagne. Malgré ce rapprochement, il convient de distinguer les concerts donnés aux Pays-Bas, qui font généralement l'objet d'une tournée indépendante, tandis que la plupart des engagements en Belgique sont couplés avec des dates au Luxembourg, comme lors de leur venue en novembre 1925, février 1927 et novembre 1929. Ces trois pays couvrent ainsi l'intégralité de la carrière du Quintette, à la faveur de représentations annuelles, hormis la saison 1930-1931 écourtée en raison de l'indisponibilité de son harpiste. On observe néanmoins que la Belgique est de préférence une destination privilégiée dans la première partie de carrière de l'ensemble qui ne n'y rend plus après 1931, hormis un ultime concert en mars 1940, avant sa dissolution. La forte présence du Quintette outre Quiévrain n'est sans doute pas étrangère à la figure de Joseph Jongen. Non seulement le compositeur belge signe la toute première partition pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe, mais il apporte très certainement son concours pour promouvoir l'ensemble et diffuser sa propre œuvre dans son pays natal. Il n'est donc pas surprenant d'observer que la contribution du Quintette à la vie musicale belge se concentre principalement sur les villes de Liège et Bruxelles. Bruxelles dispose de l'offre musicale la plus vaste du pays. Malou Haine souligne qu'à l'issue de la Première Guerre mondiale, qui avait mis un coup d'arrêt à toute activité musicale, « la prolifération des concerts à Bruxelles à partir de 1920 est considérable : on parle de trois à quatre concerts par jour²¹ ». La ville dispose de pas moins de

²⁰ Un premier rapprochement économique entre la Belgique et le Luxembourg s'opère en 1921, le Benelux est créé en 1944.

²¹ Malou Haine, « La vie musicale en Belgique de 1920 à 1940 dans *La Revue musicale* de Henry Prunières », *Revue belge de Musicologie*, vol. 67, 2013, p. 140.

cinq sociétés de musique²², les Concerts du Conservatoire, les Concerts Ysaye, les Concerts populaires, toutes trois existant déjà avant-guerre, auxquelles viennent s'ajouter les Concerts Defauw et les Concerts Spirituels, dirigés précisément par Jongen de 1919 à 1926. C'est dans ce cadre des Concerts spirituels que le Quintette Instrumental de Paris est invité à donner son tout premier concert à l'étranger le 1^{er} octobre 1924. Une occasion sans doute, pour Jongen, d'y faire entendre sa nouvelle pièce, *Concert à cinq*, créée l'année passée à Paris. C'est également à la faveur de tournées régulières que le Quintette se rend en Suisse, destination très prisée du Quintette, où il est invité quasiment à chaque saison entre 1926 et 1938. Les tournées comprennent relativement peu de représentations – entre un et quatre concerts – et sont généralement couplées avec des concerts dans les pays voisins – Belgique, Pays-Bas principalement – ou l'est de la France. Certaines saisons musicales prévoient la venue de l'ensemble à deux reprises, comme en février et décembre 1929, octobre et décembre 1934 ou décembre 1935 et avril 1936. Enfin, les musiciens du Quintette ne se rendent qu'à quelques occasions en Italie – en février 1926 et les fins d'années 1930, 1931, 1934 et 1937 – en particulier à Florence.

Concernant le continent africain, le Quintette est invité à se faire entendre pour la première fois en 1932²³, principalement dans les foyers où la francophonie est fortement implantée, comme l'Algérie française, le Maroc et la Tunisie, ces derniers étant sous protectorat français. Les enjeux sont différents en Égypte, sous protectorat britannique depuis 1882, et indépendante depuis 1922. La présence de la France en Égypte se fait principalement au moyen de l'instruction et de la culture depuis le début du XX^e siècle, offrant alors un terrain fertile, en particulier à partir des années vingt, au déploiement d'actions relevant de la diplomatie culturelle²⁴ :

Dans la société égyptienne, à l'instar des khédives puis des rois, les élites sont francophones et le restent jusqu'à la révolution des Officiers libres. Elles envoient souvent leurs enfants poursuivre leurs études supérieures en France, même si l'entre-deux-guerres voit une diversification des destinations, notamment vers la Grande-Bretagne ou l'Allemagne. Une bourgeoisie ou une petite bourgeoisie « levantine » plus modeste, juive ou chrétienne, s'attache alors à la francophonie grâce à ces écoles. Jusqu'aux années 1960, les grecs-catholiques d'Égypte forment une élite culturelle francophone brillante [...]. Le réseau d'écoles françaises, au cœur de la politique française, a donc permis de diffuser au sein de la jeunesse égyptienne, élites comme classe moyenne, la connaissance

²² Valérie Montens, « Henry Le Boeuf, animateur de la vie musicale bruxelloise durant l'entre-deux-guerres », *Revue belge de Musicologie*, vol. 56, 2002, p. 118.

²³ Anonyme, « Le Quintette Instrumental de Paris », *L'avenir de Bougie*, 24 novembre 1932, p. 6.

²⁴ Maxendre Brunet, « Une diplomatie du concert : la présence musicale française au Caire dans les années 1920 et 1930 », *Manazir Journal*, vol. 2, 2020, p. 17.

de la langue, de la littérature et plus généralement le goût de la culture française. Cette implantation scolaire a constitué un terreau fertile pour une présence culturelle plus générale.

Le Quintette Instrumental de Paris profite d'un élan particulièrement favorable à la musique française en Égypte depuis le début du XX^e siècle et qui se renforce dans les années trente, contrant ainsi l'influence croissante de la musique italienne sur le sol égyptien. Les trois années précédant le deuxième conflit mondial assurent donc une grande visibilité aux artistes français, à l'instar de la saison 1938 à l'Opéra du Caire, consacrée à la musique française, avec le concours de musiciens exclusivement français. Le Quintette se rend en Égypte à l'occasion de deux tournées hivernales, en décembre 1937 et décembre 1938, au même moment où Madeleine Grey (1937) et surtout Reynaldo Hahn (1938), invité à diriger l'opéra-comique du Caire, y rencontrent un immense succès. La présence de musiciens français est constante et appréciée de l'élite égyptienne, en particulier dans les années de l'entre-deux guerres, comme l'atteste Maxendre Brunet²⁵ :

Des pianistes, parmi les plus célèbres de leur temps, s'y font entendre. Alfred Cortot s'y rend trois fois à la fin des années 1920 et au début des années 1930. Il illustre avec brio le répertoire français (Debussy, Ravel, Saint-Saëns) et rencontre de vrais triomphes, attestés par la presse. Le public cairote peut aussi écouter d'autres représentants de l'école française de piano, particulièrement brillante dans ces premières décennies du XX^e siècle, comme Yves Nat, Robert Casadesus, Lazare-Lévy et Henri Gil-Marchex. Des violonistes français de premier plan y jouent également comme Henri Marteau, Jacques Thibaud, Yvonne Astruc, Henri Merckel ou René Benedetti.

Le Quintette se fait entendre dans les principales villes d'Égypte : le Caire, Ismaïlia, Port Said et Alexandrie. Enfin, parmi les destinations plus ponctuelles, retenons les pays visités en tout début de carrière, comme la République Tchèque (1924) ou la Pologne (1924 et 1928). Les diffusions radiophoniques font également l'objet d'invitations occasionnelles, comme la radio de Belgrade en 1935²⁶ ou la radio allemande en 1936. Relevons, par ailleurs, que l'ensemble ne s'est jamais rendu en Union Soviétique, et à de très rares occasions en Allemagne²⁷.

Concernant les lieux de représentations à l'étranger, il existe une certaine constance dans la nature des diffuseurs. Ce sont en premier lieu des sociétés ou associations musicales qui programment majoritairement le Quintette Instrumental de Paris, sociétés philharmoniques

²⁵ Maxendre Brunet, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Programme de concert conservé dans le Fonds Le Roy, « programmes de concert », boîte n° 3 « 1932-1935 », BLGF.

²⁷ C'est surtout après la Seconde Guerre mondiale, avec le tout jute reformé Quintette instrumental Jamet, que l'Allemagne (RDA) devient une destination privilégiée des interprètes. Voir à ce sujet un brouillon de lettre autographe de Pierre Jamet à destination de l'A.F.A.A., slnd, boîte n° 7 « documents sur le Quintette », Chemise n° 2 « Quintette », sous-dossier B « présentation », Fonds Jamet, BLGF.

contribuant à la diffusion de la musique de chambre et favorisant l'ouverture à l'international. Il s'agit en général de sociétés de musique à l'échelle d'une ville, mais également au sein d'établissements artistiques comme les clubs universitaires, les cercles à caractère plus sélectif ou les sociétés locales, à l'instar des Concerts Ysaye en Belgique, le London Contemporary music Center ou l'Albert Arnold Sprague Chamber Concerts à l'Université de Yale. Nous retrouvons aussi des institutions de formation musicale, telles que les Conservatoires ou Écoles de musique, en particulier au Royaume-Uni, comme la Stowe School à Buckingham, la Saint Leonards School ou la County School for Boys à Woking. Le réseau de diffuseurs américains est tout à fait spécifique et se distingue très nettement des diffuseurs européens. Il comprend notamment de nombreux établissements universitaires (College) ainsi que les cercles privés genrés comme « The women's musical club » de Winipeg ou Toronto, « The associated women students » de l'Université de Washington, ou « The wisconsin men's union » à Madison, des profils de groupements que l'on ne retrouve pas dans les villes européennes. Le Quintette assure un nombre significatif de représentations publiques à enjeu diplomatique, pour le compte de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques, à Genève et à Berne dans les années 1920, l'Association Française d'Action Artistique en 1936, l'Alliance Française, notamment en Italie et sur le continent africain et dans les Ambassade de France à Varsovie, Londres ou Washington, ou lors de l'inauguration de la Légation de France à Belgrade. Enfin, la nature des salles de concert à travers le monde démontre la diversité des infrastructures dans lesquelles la musique de chambre y était entendue : de prestigieuses salles de spectacle, comme la Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, ou la Town Hall de New York, des établissements musicaux comme le Conservatoire de Bruxelles, de Genève, la Brooklyn Academy of Art and Science, l'Académie Sainte Cécile à Rome ou la Schola Cantorum de New York. Quelques spécificités nationales relatives aux lieux d'accueil de concert sont à souligner : en Suisse et au Luxembourg, le Quintette se produit majoritairement dans les Casinos ou Casinos-Théâtre – Saint Imier, Sion, Le Locle, Bâle ; dans les pays anglo-saxons, les Musées et lieux de culture disposaient également d'une programmation musicale, comme la *Library of Congress* de Washington, le London Museum, le Toledo Museum of Art, le Art Museum de Worcester ; l'Espagne disposait d'un important réseau de théâtres – Teatro principal dans les villes de Palafrugell, Oviedo, Valence, Séville, Castellon de la Plana, Vic, Sabadell, Ferrol ou Zaragoza. La diversité des lieux de production de la musique de chambre, en particulier les théâtres et grandes salles de spectacles et la floraison de cercles de mélomanes prouvent, s'il en est, que le genre de la musique de chambre entretient une féconde activité dans l'entre-deux guerres.

1.1.3. Activité du Quintette et terrains de diffusion en France

Les représentations du Quintette Instrumental de Paris en France diffèrent très nettement selon qu'elles sont tenues à Paris ou dans le reste du pays. À Paris, elles sont à caractère ponctuel, souvent partagées avec d'autres artistes, et privilégient nettement le répertoire en quintette. Les œuvres sont d'ailleurs majoritairement entendues en première audition et ne font que rarement l'objet d'une reprogrammation ultérieure. Puisque les musiciens résident tous les cinq sur la capitale, leur contribution à la vie musicale parisienne est régulière durant toute leur carrière. Pour autant, au vu du nombre restreint et de la spécificité des concerts parisiens en regard de la production provinciale et étrangère, la capitale semble représenter un intérêt très mesuré dans la visibilité de l'ensemble et dans la pérennité de son exercice. Pourtant, la fonction hautement importante d'une exécution parisienne réside avant tout dans l'aide à l'implantation d'un tout nouveau groupe – les trois premières saisons du Quintette prévoient presque exclusivement des concerts à Paris²⁸ – mais également l'intronisation des nouvelles œuvres en quintette composées puis créées au fil de l'eau.

Année de composition	Compositeur	Titre	Date et lieu de création
1923	JONGEN, Joseph	<i>Concert à cinq op. 71</i>	Paris, Salle Gaveau, 3 décembre 1923
1925	DEQUIN, Georges	<i>Quatre chansons de Billitis</i>	Paris, S.N.M., 16 mai 1925
1925	ROUSSEL, Albert	<i>Sérénade op. 30</i>	Paris, S.M.I., 15 octobre 1925
1925	PILLOIS, Jacques	<i>Cinq Haïkai</i>	Paris, S.N.M., 9 janvier 1926
1925	SOHY-LABEY Charlotte	<i>Triptyque champêtre</i>	Paris, S.N.M., 9 janvier 1926
1925	SPELMAN, Timothy	<i>Le pavillon sur l'eau</i>	Florence, Alliance Française, 26 février 1926
1926	SCOTT, Cyril	<i>Rhapsodie</i>	Menton, 22 février 1927
Ca. 1926	WOOLLETT, Henri	<i>Nocturne et Sérénade</i>	Le Havre, 27 janvier 1928
1927	D'INDY, Vincent	<i>Suite en quatre parties op. 91</i>	Lwow (Pologne), 5 octobre 1928
1927	CASADESUS, Robert	<i>Quintette Op. 30</i>	Marseille, 6 décembre 1929
1928	SMIT, Leo	<i>Quintette</i>	Paris, S.M.I., 20 avril 1929
1928	TOURNIER, Marcel	<i>Suite en quatre parties</i>	Paris, Salle Érard, 21 mai 1928
1928	ROPARTZ, Guy	<i>Prélude, Marine et Chansons</i>	Paris, Salle Érard, 24 novembre 1928
1928	CRAS, Jean	<i>Quintette</i>	Paris, Hôtel Majestic, 13 novembre 1929
1932	PIERNÉ, Gabriel	<i>Variations libres et final op. 51</i>	Reims, 21 décembre 1932
1933	MAUGUE, Jules	<i>Suite mythologique</i>	Paris, S.N.M., 28 avril 1934
1933	GRETCHANINOV, Alexei	<i>Scherzo opus 140</i>	Sarre-Union, 17 décembre 1933
1933	DESPORTES, Yvonne	<i>Évocations (suite de Danses)</i>	Paris, S.N.M., 28 avril 1934
1934	MALIPIERO, Francesco	<i>Sonata a cinque</i>	Washington D.C., 8 avril 1935
1934	SCHMITT, Florent	<i>Suite en rocaïlle op. 84</i>	Paris, « Triton », 24 mai 1935
1934	FRANCAIX, Jean	<i>Quintette n°1</i>	Paris, « Triton », 24 mai 1935
08/1934	MANZIARLY (de), Marcelle	<i>Quintette</i>	Paris, Revue Musicale, 14 juin 1935
11/1934	GAILLARD, Marius-François	<i>Cinq Moudras</i>	Paris, Salle Chopin (Pleyel), 6 mai 1937
11/1935	PIERNÉ, Paul	<i>Variations au clair de lune</i>	Paris, S.N.M., 22 février 1936
1935	PIERNÉ, Gabriel	<i>Voyage au pays du tendre</i>	Radiodiffusion française, 8 mai 1936
Ca. 1938	TOMASI, Henri	<i>Petite suite de printemps</i>	« Triton », 9 mai 1938
Ca. 1938	LAJTHA, Laslo	<i>Sérénade</i>	« Triton », 9 mai 1938

Tableau 10 : liste des quintettes pour flûte violon alto violoncelle et harpe créés par le Quintette Instrumental de Paris

²⁸ Voir graphique 5 p. 186.

Sur les soixante-cinq concerts donnés à Paris, dix-sept comprennent un ou plusieurs quintettes en première audition. Seuls neuf quintettes n'ont pas été entendus en première audition à Paris mais dans une ville de province ou à l'étranger, et un autre en radiodiffusion en directe. Le quintette d'Henri Woollet a été créé au Havre le 27 janvier 1928, ville d'où est originaire le compositeur, puis redonné en première audition à Paris au concert de la SNM du 19 mai 1928. Plus singulière, la création du quintette du compositeur américain Timothy Spelman s'est déroulée lors d'une soirée chez Mme Spalding, à Florence, alors que le Quintette Instrumental de Paris assurait une tournée en Italie²⁹. Après la fin de la Première Guerre mondiale, Timothy Spelman s'était établi avec sa femme à Florence, à la villa Razzolini, baptisée plus tard villa Spelman³⁰. C'est sans doute en présence du compositeur que la première audition de l'œuvre eut lieu. Elle ne sera d'ailleurs jouée à aucune autre occasion. De même, le quintette de Gretchaninov a été interprété à une seule reprise, lors d'un concert à Sarre-Union en décembre 1933. Il est toutefois probable qu'il ait été à nouveau joué lors des tournées américaines du Quintette. Nulle surprise, en revanche, que le quintette de Malipiero ait été donné en première audition lors du Festival Coolidge à Washington, puisqu'elle en est la commanditaire. De retour de tournée, le Quintette Instrumental de Paris le fait entendre le 21 mai 1935 à l'hôtel Majestic à Paris, puis le 24 mai chez Triton. Le *Voyage au pays du tendre* de Gabriel Pierné est, tout d'abord, entendu dans le cadre privé de la Marquise de Saint Paul le 7 mars 1936, puis à l'occasion d'une retransmission en direct à la radiodiffusion française le 8 mai 1936, et enfin lors du concert de la SNM le 28 mai 1938. Enfin, certaines œuvres sont intronisées lors de tournées en province ou à l'étranger, à l'instar de la *Rapsodie* de Cyril Scott, la *Suite* de d'Indy, le *Quintette* de Casadesu ou les *Variations libres et Final* de Pierné. Peut-être pourrions-nous y voir une manière d'appriivoiser les partitions avant leur présentation officielle au sein des Sociétés de musique de chambre parisiennes ; ces concerts sont, en effet, programmés peu de temps après et annoncent généralement les œuvres comme étant données en première audition.

À l'exception de ces neuf pièces, l'étude du lieu et du contexte de création des quintettes avec harpe créés par le Quintette Instrumental de Paris³¹ révèle l'importance des Sociétés

²⁹ « Florence (d'un correspondant particulier », *Comoedia*, 10 mars 1926, p. 2.

³⁰ *Itinéraire Suisse et Italie*, Fonds Jamet, programmes de concerts, boîte n°7 « documents sur le Quintette », chemise n°2 « quintette », sous-dossier G « feuilles de route/tournées », BLGF.

³¹ N'apparaissent pas dans le tableau quelques quintettes pour cette même formation mais non créés par le Quintette Instrumental de Paris. Le *Quintette* de Marguerite Béclard d'Harcourt, précédemment évoqué, le quintette *Marionnettes* de Laszlo Lajtha, dont la création à la séance Triton du 20 mars 1939 avait été assurée par Gaston Crunelle (flûte), Janine Ane

parisiennes de musique de chambre dans la promotion de nouvelles œuvres, en particulier la Société nationale de Musique et la Société de musique indépendante. Deux foyers musicaux parisiens se répartissent les créations des quintettes interprétés par le Quintette Instrumental de Paris : les salles de concert publiques et les sociétés de musique de chambre. Quoique de grande capacité d'accueil, les salles de concert, telles que Érard, Gaveau et Pleyel étaient régulièrement employées pour les auditions de musique de chambre depuis le milieu du XIX^e siècle³². Elles continuent donc de représenter un lieu d'accueil privilégié pour les concerts du Quintette. C'est à la Salle Gaveau que le Quintette Instrumental de Paris crée le tout premier quintette composé à leur attention, le *Concert à cinq* de Jongen. L'annonce du concert ne mentionne pas le nom de l'ensemble instrumental nouvellement formé, le *Guide du Concert* préfère titrer l'événement « MM Grandjany et R. Boulmé³³ ». De même, deux importants concerts sont donnés en 1928 à la Salle Érard, le 21 mai avec en création la *Suite* de Marcel Tournier, professeur de harpe de l'époque au Conservatoire de Paris, et le 28 novembre 1928, au cours duquel pas moins de trois créations musicales ont été entendues (la *Rhapsodie* de Cyril Scott, la *Suite en quatre parties* de d'Indy et *Prélude, Marine et Chansons* de Ropartz). Il est certain que Pierre Jamet, jouant sur harpe Érard, bénéficiait de facilités à disposer de cette salle pour un concert ; c'est celle-là même qui avait accueilli, six ans auparavant, son premier récital de soliste. Il n'est donc pas surprenant que les annonces du concert de novembre 1928 soient titrées « concert de Monsieur Pierre Jamet avec le concours du Quintette Instrumental de Paris³⁴ ». Enfin, la Salle Pleyel programme, le 6 mai 1937, un concert organisé par Marius-François Gaillard, compositeur et chef d'orchestre prolifique de l'entre-deux guerres³⁵. Ce concert, annoncé dans le *Guide du Concert* sous le titre « Claude Debussy, musicien français, interprété par M.-F. Gaillard, musicien français » montre le très grand attachement de Gaillard pour l'Œuvre pianistique de Debussy pour lequel il avait proposé une série de récitals dès 1920, fraîchement diplômé du Conservatoire de Paris. Mais c'est surtout l'enregistrement intégral de l'Œuvre pour piano de Debussy en seize disques pour la firme Odéon, réalisé entre mars 1928 et octobre 1930, qui

Andrade (violon), Alice Merckel (alto), Charles Bartsch (violoncelle) et Micheline Hahn (harpe). Pour certains quintettes, les informations retrouvées sont incomplètes, comme le *Quintette Opus 42* de Hans Lange vraisemblablement créé par le Quintette Instrumental de Paris lors d'un concert privé à Berlin en 1938. Enfin, certains quintettes ont été composés avant-guerre mais créés plus tardivement par le Quintette Instrumental Pierre Jamet. C'est le cas du *Quintette Primavera Opus 156* de Koechlin composé en 1936 et créé le 14 mars 1944, ainsi que *Variations, Interlude et Tarentelle Opus 21* de Suzanne Demarquez, composées en 1936 et créées le 22 décembre 1942 à l'École Normale de musique de Paris.

³² Serge Gut, Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1985, p. 61-62.

³³ *Guide du concert*, 23 novembre 1923, X/7, p. 125.

³⁴ *Comoedia*, 14 mai 1928, p. 3.

³⁵ Voir à ce sujet Claire Lotiron, *Les stratégies de reconnaissance dans la carrière musicale de Marius-François Gaillard (1900-1973)*, 2018, texte inédit tiré du Séminaire « Compositeurs connue et inconnus », IReMus, 2018. Voir également les travaux de Caroline Rae et Marianne Wheeldon sur cette personnalité.

l'érige en spécialiste de Debussy. Le Quintette Instrumental de Paris interprètera, à l'occasion de ce concert, les *Cinq Moudras* en première audition.

D'autres salles de concert parisiennes programmaient régulièrement le Quintette Instrumental de Paris, citons par exemple la Salle des Agriculteurs, la Salle de l'École Normale de musique, la Salle du Conservatoire, l'hôtel Majestic, situé à proximité de la Tour Eiffel ainsi que la Comédie des Champs-Élysées, dans le cadre des festivités organisées durant l'Exposition universelle de 1937. Un seul concert a été donné dans une église, le 15 décembre 1934 en l'église Saint Germain de Charonne. Outre les concerts ponctuels dans des salles parisiennes, un simple regard (tableau 10 précédemment) du lieu et contexte de création des principaux quintettes créés par le Quintette Instrumental de Paris montre l'importance des Sociétés parisiennes de musique de chambre dans la promotion des nouvelles œuvres. La mise à l'affiche du Quintette dans les programmations des sociétés de musique de chambre émane en premier lieu des compositeurs eux-mêmes, désireux de faire entendre en première audition leur nouvelle pièce. Aussi, Vincent d'Indy avait-il projeté de faire jouer sa *Suite en quatre parties* lors du concert de la Société Nationale du 5 mai 1928. Aucun concert de la SNM n'eut lieu à cette date ; le Quintette est néanmoins invité le 19 mai à la Salle Gaveau³⁶ à l'occasion duquel il donne en première audition parisienne le quintette de Woollett créé au Havre quatre mois auparavant.

Parmi les grandes sociétés de musique de chambre dans lesquelles le Quintette se fait programmer, retenons la Société Nationale de Musique, institution parisienne la plus ancienne, qui programme à neuf reprises l'ensemble instrumental, de 1926 à 1938. Sans grande surprise, les compositeurs personnellement impliqués dans le fonctionnement de la société, tels que Gabriel Pierné, qui en devient président en 1931 à la mort de Vincent d'Indy, programment régulièrement leurs œuvres. Ainsi, les *Variations libres et finale* sont créées le 1^{er} avril 1933, les *Variations au clair de lune* de son frère Paul sont au programme du concert du 22 février 1936 et les deux quintettes, *Variations libres et finale* et *Voyage au pays du tendre* sont entendues le 28 mai 1938. Le quintette de d'Indy, non créé dans le cadre de la Société Nationale, est néanmoins joué à quatre reprises, en 1930, 1932, 1934 et 1936. Ropartz, ancien élève de Franck et dont le nom est historiquement associé à la Société Nationale³⁷, fera créer son quintette *Prélude, Marine et Chansons* au concert de la salle Érard de novembre 1928 ainsi que dans le

³⁶ Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, éditions Mardaga, 1997, p. 289.

³⁷ *Idem*, p. 43.

cadre de la programmation de la Société Entre Soi. Il le fera tout de même entendre à la Société Nationale lors du concert du 17 mai 1930. De même, Charlotte Sohy-Labey, femme de Marcel Labey³⁸, membre historique de la Société³⁹, fait entendre son *Triptyque champêtre* lors d'un concert du 9 janvier 1926. Des compositeurs plus indépendants seront également régulièrement programmés à la Société Nationale, tels que Georges Dequin, Henry Woollett, Jacques Pillois, Jules Maugüé, Yvonne Desportes ou Marcelle de Manziarly. Les *Chansons de Billitis* de Georges Dequin sont créées à l'occasion d'un concert donné à la SNM le 16 mai 1925, les *Cinq Haïkai* de Pillois au concert du 9 janvier 1926, la *Suite mythologique* de Jules Maugüé et les *Évocations (suite de Danses)* d'Yvonne Desportes au concert du 28 avril 1934, enfin le *Quintette* de Marcelle de Manziarly est créé le 22 février 1936. Le compositeur breton Jean Cras et les membres du Quintette Instrumental de Paris nouèrent une relation particulière, construite sur l'admiration réciproque⁴⁰ : de cette collaboration naissent les deux *Impromptus* pour harpe en 1925, dédiés à Pierre Jamet, la *Suite en duo*, dédiée à Jamet et Le Roy en 1927, et le *Quintette* en 1928 dédié au Quintette Instrumental de Paris. A cette période naît également son *Trio pour cordes* en 1926 ; quoique dédié à Carmen Forté, Pierre Brun et Louis Fournier, il sera abondamment joué par les membres du Quintette. La variété des lieux et contextes de création de ces quatre œuvres atteste de la relative liberté de Cras à l'égard des différents organes de musique de chambre, malgré son appartenance au comité de la Société Nationale de 1919 à 1923⁴¹. Ainsi, le *Trio* est interprété par ses dédicataire lors d'un concert à la Salle Érard le 8 avril 1927, la Société Nationale programme les premières auditions de la *Suite en duo*, par Jamet et Le Roy, le 25 février 1928 et le *Quintette* par le Quintette Instrumental de Paris le 17 mai 1930. Quant aux deux *Impromptus*, ils sont créés par Jamet à la Société Musicale Indépendante le 1^{er} juin 1927.

³⁸ Si Marcel Labey avait également composé une *Suite op. 37* dédiée aux membres du Quintette Instrumental de Paris en 1938, ceux-là n'eurent pas la possibilité de mettre l'œuvre à leur programme, puisque l'ensemble est dissous dès 1940. De même, les principales sociétés de musique de chambre – SNM, SMI, Triton et Sérénade – n'ayant pas survécu au deuxième conflit mondial, c'est dans le cadre d'un concert de fin d'année de l'école César Franck que fut créée l'œuvre par André Prieur (flûte), Marie-Thérèse Raabe (violon), Gisèle Weber-Labey (alto), Edwige Bergeron (violoncelle) et Bernard Galais (harpe) le 9 juin 1944 à la Salle Gaveau à Paris. <http://www.musimem.com/labey.htm>. Consulté le 26 juin 2023.

³⁹ Membre du comité de la SNM jusqu'en 1914, Marcel Labey intègre après la guerre le comité d'exécution. Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴⁰ « J'achève en ce moment la composition de deux pièces pour harpe dont je serais très heureux que vous acceptiez la dédicace, autant à cause de l'admiration que j'ai pour votre jeu incomparable, que de ma sympathie pour vous ». Lettre autographe de Jean Cras à Pierre Jamet, sans lieu, le 30 novembre 1925. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », chemise n° 1 « correspondance professionnelle adressée à Jamet », BLGF.

⁴¹ Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 49-50.

La SMI, fondée par Ravel en 1909, et dont le comité fondateur comprenait, entre autres, les compositeurs de quintette Charles Koechlin⁴² et Florent Schmitt, programme également le Quintette Instrumental de Paris dans un contexte là encore largement favorable à la création musicale. C'est à la S.M.I. que le Quintette Instrumental de Paris effectue sa première représentation publique d'envergure, la *Sérénade* de Roussel, le 15 octobre 1925 à la Salle Gaveau⁴³, à l'occasion du « Festival des œuvres d'Albert Roussel ». La *Sérénade* sera programmée à deux reprises dans les décennies 1920 et 1930 aussi bien à la SNM qu'à la SMI⁴⁴. Le *Quintette* de Léo Smit fut créé à la Salle de la Société des concerts le 20 avril 1929, et le *Quintette* de Robert Casadesus à l'École Normale de musique le 14 mai 1930. Enfin, la pièce *En attendant Watteau* de la compositrice scholiste Marguerite Béclard d'Harcourt sera créée non par le Quintette Instrumental de Paris, mais par les membres du Trio Pasquier, Roger Cortet (flûte) et Lily Laskine (harpe) le 18 mai 1932 à l'École Normale de musique. Concernant les sociétés de musique de chambre qui émergent dans la décennie 1930, *Triton* réserve une place de choix au Quintette Instrumental de Paris. La société, dont la création par Pierre-Octave Ferroud est contemporaine de la *Sérénade*, assure toutefois une ligne de conduite plus franche, partisane « d'une musique "pure" et plus avant-gardiste, néanmoins néo-classique dans son essence, privilégiant les formes et les genres traditionnels⁴⁵ ». La Société accueillera à trois reprises le Quintette Instrumental de Paris. Florent Schmitt ayant récemment intégré le comité d'honneur de la nouvelle société y fait créer la *Suite en rocaille*, le 24 mai 1935, à la Salle de l'École Normale de musique. Jeune membre actif de la Société, Jean Françaix est également du concert et accompagne Pierre Bernac dans *Trois Poèmes de Francis Carco* et *Deux Poèmes de Ruteboeuf*, tandis que le Quintette Instrumental de Paris assure la première audition de son *Quintette*. Enfin, la *Sonata a cinque* de Malipiero, créée un le mois précédent à Washington dans le cadre du Festival Coolidge, est donnée en première audition française au retour de leur tournée outre-Atlantique. La *Suite en rocaille* est à nouveau entendue lors du concert du 10 mai 1937, également riche en créations. Aux côtés du *Quatuor op. 22* de Webern et les *Six berceuses* de Vaclav Kapral pour voix et piano tous deux en première audition française, les *Chants de Geishas* d'Henri Tomasi, membre du comité actif, sont créés à cette occasion. René Le Roy,

⁴² Auteur de deux quintettes pour flûte, harpe et trio à cordes, Koechlin avait vraisemblablement écrit *Primavera* (1936) à l'attention du Quintette Instrumental de Paris. À l'instar du quintette de Marcel Labey mais également des *Variations, interlude et Tarentelle* de Suzanne Demarquez (1936), l'œuvre ne fut créée qu'à la reformation de l'ensemble, à la suite du départ de René Le Roy pour l'Amérique. Le quintette de Demarquez est donc créé le 22 mars 1942 à l'École Normale de Musique, *Primavera* de Koechlin le 14 mars 1944 (lieu inconnu).

⁴³ Une autre œuvre d'envergure pour voix et quintette avec harpe fut créée au concert suivant, le 2 décembre 1925 : il s'agit de *Psyché* de Manuel de Falla, interprétée par Louise Alvar, Louis Fleury et Lily Laskine et composée l'année précédente.

⁴⁴ La *Sérénade* fut à nouveau interprétée le 29 février 1928 à la SMI et le 19 mai 1928 à la SNM.

⁴⁵ Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 134.

Pierre Jamet et Roger Boulmé interprètent quant à eux le *Trio n°1 op. 22* de Laszlo Lajtha, compositeur hongrois qui offre aux membres du Quintette deux trios pour flûte, violoncelle et harpe ainsi qu'un quintette *Les Marionnettes op. 26* (1937), créé vraisemblablement lors du concert du 9 mai 1938. À ce concert fut créé également le quintette *Petite suite de Printemps* d'Henri Tomasi, ainsi que *Duo* pour flûte et violon d'Arthur Lourié, interprété par Pierre Jamet et René Bas. Quant à la Société *Sérénade*, active de 1931 à 1939, le Quintette Instrumental de Paris ne s'y produisit pas ; tout juste pouvons-nous remarquer que la *Sérénade* de Roussel, désormais connue et appréciée des interprètes, plus de dix ans après sa composition, fut interprétée le 13 février 1938 à la salle Gaveau par Roger Cortet (flûte), Roland Charmy (violon), Pierre Villain (alto), Auguste Cruque (violoncelle) et Lily Laskine (harpe).

Relatons également différents contextes plus ponctuels dans lesquels le Quintette a pu se faire entendre. Les soirées « Entre-soi », vraisemblablement à l'initiative de Fernand Outrey en 1923, accueillent à quatre reprises le Quintette dans la salle des concerts de l'Hôtel Majestic, lors de représentations dédiées aux artistes ou bien partagées avec d'autres interprètes, comme le 12 mai 1926 avec le concours de la cantatrice Katy Andréadès et du pianiste Yves Nat. Ces soirées de musique de chambre comprenaient une programmation très éclectique, semblant émaner des propositions des interprètes eux-mêmes. Le premier concert du 12 mai 1926 programme par exemple la *Sonate pour flûte et instruments à cordes* de Scarlatti, remise à l'honneur par le Quintette Instrumental de Paris, la *Sérénade* de Roussel, récemment créée, la *Sicilienne* de Pergolèse, très probablement dans une version pour flûte et harpe, aux côtés de pièces pour piano de Schumann, des mélodies de Ravel et de Falla et des réductions d'opéras de Wagner. C'est lors de ces soirées, au public sans doute restreint et sélectif, que fut créé, avant même le concert de la SMI, le *Quintette* de Jean Cras le 13 novembre 1929, aux côtés des *Concerts Royaux* de Rameau, et de *Prélude, Marine et Chansons* de Ropartz. De plus, nous pouvons mentionner quelques occasions particulières pour lesquelles le Quintette s'est fait entendre, comme des festivals en l'honneur de compositeurs ou compositrices ou des événements particuliers : citons, à titre d'illustration, la participation du Quintette au Festival Roussel organisé par la SMI le 15 octobre 1925 et celui organisé à la Salle Gaveau le 18 avril 1929⁴⁶, le Salon des musiciens français le 30 novembre 1926, le Festival Jean Cras le 8 décembre 1930 et le concert au profit du monument Jean Cras le 11 octobre 1934, la rencontre autour des œuvres dédiées à Elisabeth Sprague Coolidge le 21 mai 1935, la soirée spéciale

⁴⁶ *Le Ménestrel*, 26 avril 1929, p. 192.

autour des œuvres de Marcelle de Manziarly organisée par la *Revue musicale* le 14 juin 1935 ou encore le XV^e Festival de la Société internationale pour la musique contemporaine, le 21 juin 1937. À mi-chemin également entre une représentation publique et un cadre plus intime, les cercles élitistes parisiens, tels que le Cercle de l'Union artistique ou le Cercle interalliés font appel au Quintette qui bénéficie alors d'une visibilité bienvenue en début de carrière. En 1914, Paris comptait environ quarante cercles mondains⁴⁷ à dominance largement aristocratique et la plupart réservés aux hommes ; certains se cristallisaient autour d'un loisir à la mode – les courses hippiques pour le Jockey Club, l'Automobile Club de France, Yacht Club, Aero Club – quand d'autres s'adressaient à un corps de métier bien distinct – Cercle Agricole, Cercle des Chemins de Fer, Cercle Militaire... Le Cercle de l'Union artistique, comprenant une proportion plus importante de membres issus de la bourgeoisie et de la noblesse étrangère que les autres cercles, avait « vocation à mettre en contact les artistes et les gens du monde⁴⁸ ». Le Quintette Instrumental de Paris y est invité dès 1923 lors d'une soirée partagée entre artistes. L'occasion leur est donnée de faire entendre le *Concert à cinq* de Jongen, créé trois jours auparavant, ainsi que des pièces de Locatelli et Rameau régulièrement interprétés par la suite. Le Cercle de l'Union interalliée, programmant à trois reprises le Quintette Instrumental de Paris, est fondé en 1917 et encore actif de nos jours. Son caractère largement international joue très certainement un rôle déterminant dans la constitution de leur réseau d'influence en vue d'une activité musicale à l'étranger⁴⁹ :

L'association, créée pour réunir des étrangers issus des nations alliées, des représentants du monde des ambassade, du commerce, de l'industrie et de la banque, de la politique, des lettres et des arts, s'installe au n° 33 de la rue du faubourg Saint-Honoré, dans un hôtel particulier prêté par Henri de Rothschild. Dans les années 1920-1930, il sert essentiellement à organiser des réceptions en l'honneur de personnalités étrangères de passage à Paris. Plus que cela, il devient aussi un haut lieu de la convivialité mondaine, puisque pour la première fois, les femmes peuvent y être admises. En effet, elles y disposent d'un salon de réception, de lecture et de correspondance ; elles ont désormais le droit d'y assister aux festivités, aux conférences et aux bals, qui furent nombreux pendant toute la période. En se fondant sur des préoccupations politiques majeures, et en s'ouvrant à une nouvelle clientèle, ce cercle hautement aristocratique se classe parmi les plus actifs.

Là encore on relève, lors de ces soirées, une programmation assez éclectique comprenant des œuvres que le Quintette ne donnera qu'à de très rares occasions, faisant bien souvent suite à une création d'œuvre : les *Cinq Haikais* de Jacques Pillois sont donnés lors d'une

⁴⁷ Anne Martin-Fugier, « Cercles, clubs, salons », dans Vincent Duclert et Christophe Prochasson, *Dictionnaire critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002, p. 477, cité dans Alice Bravard, « Le cercle aristocratique dans la France bourgeoise 1880-1939 », *Histoire, économie & société*, volume n°1, 2011, p. 87.

⁴⁸ Alice Bravard, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁹ *Idem*, p. 98-99.

représentation au Cercle le 11 février 1927⁵⁰, un an après sa création à la Société Nationale, tout comme d'autres œuvres pour deux ou trois interprètes, telles que la *Suite opus 6* pour flûte et harpe de Goossens, datant de 1917. Enfin, un concert organisé sous l'égide de l'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique, association syndicale fondée en 1904⁵¹, convie le Quintette ainsi que Charlotte Mutel et Suzie-Welty. À cette occasion, Le Quintette interprète la *Suite en rocaille* de Schmitt et la *Suite en quatre parties* de d'Indy, ce choix de programmation pouvant être surprenant en regard du nombre important de quintettes avec harpes composés par des compositrices, comme celui de Charlotte Sohy-Labey, Marguerite Béclard d'Harcourt, Yvonne Desportes et Marcelle de Manziarly dont ils venaient d'assurer la première audition six mois avant.

La dynamique de création des œuvres du quintette sur la scène parisienne reste relativement inégale, les interprètes jouent assez peu chaque année et doivent régulièrement regrouper les pièces inédites de leur répertoire en un seul concert. Jouer plusieurs œuvres leur permet en effet de rentabiliser les déplacements, toujours onéreux lorsqu'une harpe est en jeu, couvrir les charges inhérentes et marquer davantage l'esprit du public. Avec neuf concerts, la saison 1936-1937 demeure celle qui comprend le plus de représentations à Paris, ce qui n'est pas étonnant : il est bien plus commode pour le harpiste Pierre Jamet, nouvellement engagé dans l'orchestre de l'Opéra de Paris, d'assurer une date avec le Quintette si elle est programmée à Paris, entre deux représentations à l'Opéra. Une autre explication, d'ordre économique, peut trouver une justification à ce renforcement des concerts parisiens. La conjoncture économique, peu favorable au déploiement de subventions, rend difficile l'organisation de tournées à l'étranger. Le Quintette, en proie à des difficultés de fonctionnement, est vraisemblablement à l'origine de la création de l'Association des amis du Quintette – à moins que la création ne soit insufflée par des mécènes – dans le but de soutenir son activité et susciter des financements privés. Les raisons en sont exposées dans un tract publicitaire, datant probablement de 1935 :

Un groupe d'amis s'est constitué autour du Quintette Instrumental de Paris dans le but de l'aider à poursuivre sa tâche qu'il a entreprise depuis 1922. Le Quintette Instrumental de Paris [...] a créé et propagé avec une inlassable ardeur, pendant 13 années, en Europe, en Afrique et Amérique, des œuvres nouvelles et originales, dans plus de 500 concerts. C'est grâce à de tels artistes, animés d'un pur idéal, que la pensée musicale française peut continuer à rayonner dans le monde. Sachant l'intérêt que vous portez à la musique et aux musiciens, nous vous prions de bien vouloir vous joindre à nous, pour permettre au public parisien d'entendre régulièrement chaque année cette admirable phalange. Le Quintette Instrumental de Paris donnera, par nos soins, deux concerts par an

⁵⁰ *Le Gaulois*, 9 février 1927, p. 2.

⁵¹ Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, volume n° 1, 2008, p. 58.

à Paris, dans les salons mis gracieusement à la disposition de la Société. Ces concerts revêtiront en conséquence, un caractère intime dans le cadre approprié qui sied à la musique de chambre.

Le premier concert organisé par l'association, le 16 mai 1936, est placé sous l'égide d'Albert Roussel – sa *Sérénade* est au programme, les œuvres sont commentées par Robert Bernard, rédacteur en chef de la *Revue musicale*. Si deux concerts étaient initialement prévus dans le cadre de cette association nouvellement créée, ce sont en réalité quatre qui auront lieu durant la saison 1936-1937, vraisemblablement chez des hôtes privés⁵². La participation du Quintette Instrumental de Paris dans les salons privés de la capitale est sans doute largement sous-estimée dans les traces de concerts que nous avons retrouvées. Par « salons » nous reprenons la définition que Myriam Chimènes en donne dans son ouvrage sur le sujet⁵³ :

Les salons musicaux sont en général animés par des amateurs ou des mélomanes. L'organisation s'y ordonne selon deux registres différents, l'improvisation s'opposant au formalisme : aux réjouissances musicales non programmées à l'avance, mais savamment suscitées par la réunion de musiciens mis en condition pour jouer dans un lieu dans lequel leur prestation est par définition attendue et souhaitée, s'opposent des concerts formels dont les interprètes et le programme sont déterminés à l'avance. Plusieurs formules coexistent souvent : soirées improvisées entre amateurs mondains, concerts formels donnés par des professionnels rétribués et pour l'engagement desquels il est parfois fait appel à un imprésario. À ces catégories relevant du mode d'organisation se greffent des catégories d'ordre esthétique, certains salons constituant un soutien à l'avant-garde, d'autres étant liés de manière évidente à l'Académie, d'autres encore attribuant plus d'importance aux interprètes qu'à la musique proprement dite et restant cantonnés dans un répertoire presque exclusivement classique et romantique.

Compte tenu de l'importance persistante des salons en France toujours dans les décennies actives de l'ensemble, il est évident que le Quintette a pu faire entendre certaines pages de son répertoire dans ce cadre, sans que nous en ayons pour autant systématiquement la preuve. Du côté des interprètes, nous savons que Pierre Jamet et René Le Roy s'y faisaient entendre régulièrement. René Le Roy fréquentait notamment le salon de Grace Whitney Hoff, fille d'un riche industriel américain, dont l'hôtel particulier dans le 16^e arrondissement de la capitale accueillait aussi bien des interprètes français qu'étrangers de tous horizons⁵⁴. De même, Le Roy, aux prémices de sa carrière, donne en première audition aux côtés de Pierre Bernac, les *Deux stèles orientées* de Jacques Ibert, lors d'un concert du 24 janvier 1926 dans les salons de Jeanne Dubost. Fille de banquier, elle exerce dans les années 1920 une activité professionnelle d'assistante sociale, après avoir été infirmière durant la Première Guerre mondiale, et mène

⁵² Quelques adresses parisiennes des concerts privés des « Amis du Quintette Instrumental de Paris » : 87 avenue Kleber, 8 rue Villaret de Joyeuse, 14 avenue Émile Deschanel, 19 avenue Charles-Floquet, 4 avenue Milleret de Brou, 44 rue de Villejust, 116, avenue des Champs-Élysées, 66, rue pergolèse.

⁵³ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, p. 176.

⁵⁴ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 420.

d'autre part « une existence mondaine et reçoit le mercredi en fin d'après-midi dans son appartement du 86 avenue d'Iéna, dont le salon est décoré par Laprade et les murs ornés en particulier d'œuvres de Marie Laurencin, avec qui elle est très liée⁵⁵ ». À ce même concert, Le Roy est rejoint par Pierre Jamet, René Bas, Pierre Grout et Roger Boulmé qui donnèrent la *Sérénade* de Roussel composée l'année précédente. Il subsiste quelques rares traces de la contribution du Quintette à des soirées musicales privées qui donnent une idée de la dynamique des salons parisiens dans les années 1920 et 1930. Retenons, par exemple, le concert du Quintette donné le 7 mars 1936 dans les salons de la Marquise de Saint Paul, haut lieu de mondantés parisiennes. Cette dernière, pianiste chevronnée animait un salon très influent dans l'hôtel particulier familial de la rue Nitot, aux côtés de sa mère la Marquise Feydeau de Brou. Un certain nombre d'interprètes de renom s'y produisent, à l'instar de René Le Roy dont on peut supposer qu'il s'y rendit fréquemment, au vu du billet publicitaire daté de décembre 1931 sur lequel on peut lire : « Monsieur René Le Roy, avant son départ pour les États-Unis et le Canada, donnera dans les Salons de la Marquise de Saint-Paul, 3 rue Nitot (Paris XVI^e), une heure de musique, le vendredi 13 décembre 4h. ½⁵⁶ ». Ce moment musical, auquel étaient également conviés René Bas, Pierre Grout, Roger Boulmé et Jean Clergue (piano), comprenaient des pièces de Händel, Mozart, Bach et Beethoven. Le Quintette y est convié dans son intégralité le 7 mars 1936. Parmi les autres salons mondains fréquentés par le Quintette pour lesquels une preuve de concert a pu être retrouvée, nous pouvons évoquer celui de Madame Émile Herman, pianiste et organiste qui reçoit de nombreux interprètes dès le début du XX^e siècle, au 9 rue Gounod⁵⁷, celui de Madame Georges Guiard, située au 67 rue de Courcelles⁵⁸. Retenons enfin le nom d'Henry Gouïn, neveu de Georges Guiard, dont l'hôtel particulier est le lieu de trois concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris. Après avoir épousé Isabel Lang en 1931, le couple poursuit les soirées musicales, qu'il organisait précédemment à Royaumont, dans sa résidence parisienne, avenue Milleret de Brou. Ce lieu de rencontres entre interprètes et compositeurs devient incontournable durant les années 1930⁵⁹. Il se pourrait qu'Henry Gouïn ait contribué financièrement à la poursuite de l'activité musicale du Quintette Instrumental de Paris, sujet à quelques difficultés financières en fin de carrière.

⁵⁵ *Idem*, p. 269.

⁵⁶ Billet conservé dans le Fonds René Le Roy, programmes de concert, Archives BLGF.

⁵⁷ Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁸ *Idem*, p. 248.

⁵⁹ *Idem*, p. 218-220.

Contrairement à la scène parisienne, les concerts en province, très nombreux dès le début de carrière, relèvent bien souvent d'une organisation en tournées, localisées autour d'une même région ou d'une zone délimitée du pays. L'une des premières saisons d'activité du Quintette, 1925-1926, compte presque autant de dates en province (20 concerts) qu'à l'étranger (27 concerts). La région du Sud de la France constitue une zone de jeu particulièrement intéressante pour les interprètes, à proximité directe de l'Italie, voire de l'Espagne. Quelques tournées dans le Sud sont, certes, planifiées de manière totalement autonome, sans tenir compte d'une logique d'engagements à la saison. C'est le cas de l'importante tournée de décembre 1928 au cours desquelles sont visitées les villes de Nice, Cannes, Avignon, Sète, Toulon, Marseille et le Puy-en-Velay. Lorsque les dates en province ne relèvent pas d'une tournée à part entière, les concerts suivent l'itinéraire du Quintette en partance pour l'étranger. C'est le cas, par exemple, des concerts donnés en mars 1926 dans le Sud de la France, suivant une trajectoire allant de Menton à Gerone (Espagne), en passant par Toulon, Marseille et Perpignan. De même, un itinéraire partant de Toulon les conduit à la capitale, en passant par Nice, Marseille, Le Puy-en-Velay, Clermont-Ferrand et Roanne en décembre 1927. Troisième exemple : les engagements du Quintette pour décembre 1930 suivent un itinéraire parfaitement optimisé, en provenance de Paris, à destination de Lyon, puis Toulon, Marseille, Avignon, pour finir en Italie du Nord. Outre le Sud de la France, la région Grand Est est également très visitée par les membres du Quintette, compte tenu de la situation géographique proche de la Belgique, des Pays-Bas, du Luxembourg et de la Suisse, pays dans lesquels ils sont régulièrement invités. Les tournées couvrent donc généralement les départements d'Alsace, de Lorraine, du Jura, avant de regagner la Suisse ou la Belgique. Par extension, le centre de la France, passage obligé entre Paris et l'est du pays, est régulièrement fréquenté⁶⁰. Enfin, attirons l'attention sur quelques grandes villes françaises. Marseille est la ville qui accueille le plus souvent le Quintette Instrumental de Paris ; le calendrier des engagements planifie systématiquement un concert dans la cité phocéenne avant une tournée à l'étranger ou au retour de celle-ci – en Afrique, en Italie ou en Espagne. Reims est régulièrement visitée par le Quintette, puisque la femme de Pierre Jamet en est originaire, et son père, à la direction du Conservatoire, y est particulièrement influent. Tours, par sa proximité avec la capitale, occupe également une place de choix. L'ouest et le nord-ouest de la France sont fort peu visités – une seule visite à Bordeaux, une à Rochefort, une à Arcachon, aucune à Pau, aucune à Nantes. En dépit d'une intense activité musicale déployée dans la ville,

⁶⁰ Souvent nommée « tournée de Bourgogne » sur les feuilles de route des artistes, elle comprend des passages dans les villes de Châlon sur Saône, Dôle, Bourg, Lons, Oyonnax, Beaune, Dijon, Mâcon, Montceau les Mines, Nevers, Autun ou le Creusot.

Nantes privilégie un autre ensemble instrumental en quintette, venu de Belgique et concurrent direct du Quintette Instrumental de Paris, comme le mentionne Michelle Bourhis⁶¹ :

Le groupe instrumental de Bruxelles mélange cordes et vents : Germaine Schellinx (violon), Juliette Craps (harpe), Gaston Jacobs (alto), Marcel Rassart (violoncelle), Fernand Gilman (flûte). Cette formation permet de jouer, en 1932, le *Quintette* de Jean Cras, la *Suite brève* pour flûte alto et harpe de Rohozinsky, une *Suite* de Marcel Tournier, *Prélude, Marine et Chansons*, suite de Ropartz [...], les *Pièces en concert* de Rameau.

À l’instar de Nantes, qui développe une riche activité musicale, les lieux et contextes dans lesquels le Quintette Instrumental de Paris se fait entendre à travers la France sont en lien avec les grandes sociétés mélomanes ou associations musicales. Retenons, par exemple, les nombreuses associations portant le nom des « Amis de la musique » dont on note l’existence dans pas moins de seize villes françaises. Ces sociétés situées localement dans les villes du centre de la France portent la mention « fondation Georges Chevignard », manifestement compositeur dijonnais. Des villes se dotent spécifiquement de sociétés de musique de chambre, à l’instar de Marseille, Strasbourg, Montpellier, Bordeaux, Besançon, Grenoble et Saint-Étienne, qui font venir régulièrement le Quintette. Viennent ensuite les sociétés dont on peut penser que la programmation ne se réduit pas au genre de la musique de chambre, comme les « Sociétés philharmoniques » à Reims, Sarre-Union, Angoulême, Colmar ou Sedan. Les associations prennent couramment le nom de Sociétés de concerts – Perpignan, Roanne ou Avignon – ou Concerts classiques – Annecy et Épinal. Des sociétés interdisciplinaires consacrent une partie de leur activité à la musique, comme la « Société d’initiative d’enseignement scientifique par l’aspect » au Havre, « l’Union des sociétés des beaux-arts » à Caen, la « Société littéraire et artistique » à Clermont-Ferrand, la « Société académique du Puy et de la Haute-Loire », la « Société des amis des Arts de la Touraine », le « Cercle artistique et littéraire » de Rodez, mais également lors des soirées littéraires de l’Alliance Française (section de l’Indre). Le réseau des Conservatoires de musique de province constitue également un important diffuseur des œuvres du Quintette, comme le Conservatoire de Toulon – qui le programme à trois reprises – Lyon, Clermont-Ferrand, Strasbourg ou Nancy. Enfin, quelques événements exceptionnels sont à mentionner, comme la présence du Quintette lors de Galas, comme le « Grand gala artistique organisé par l’harmonie municipale « la longovicienne » le 26 mai 1925 à Longwy, le Gala du 22 novembre 1931 à Angoulême, le concert de Gala offert par la Société Jacques-Cœur, au profit de l’œuvre du bon Pasteur, le 21 mars 1933 à Bourges.

⁶¹ Michelle Bourhis, *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, Paris, l’Harmattan, coll. « musique et champ social », 2011, p. 75.

Ce sont également des événements ponctuels, comme la Fête du Printemps le 11 août 1933 à Bourges, sous la direction d'Hermann Scherchen, un concert donné à Cannes le 14 décembre 1928 en compagnie de Reynaldo Hahn et Jane Bathory, un concert-hommage à Albert Roussel à Moulins le 23 mars 1936, ou à la mémoire de Gabriel Pierné à Nancy le 24 octobre 1937. Les lieux de concerts, relativement variés, correspondent avant tout aux infrastructures dont disposent les villes et le contexte dans lequel le Quintette intervient : il peut se faire entendre dans l'auditorium ou la salle des concerts du Conservatoire, la salle des fêtes, une salle de l'Hôtel de Ville, le Théâtre municipal, des Hôtels, des Casinos et, en très faible proportion, dans de le cadre d'une audition privée.

Le déploiement de l'activité du Quintette sur presque toute la France mais également sur trois continents, prouve d'une part l'important rayonnement que cet ensemble instrumental a pu tisser durant deux décennies, d'autre part le vif intérêt du public mélomane à l'égard de la musique de chambre. À l'image des nombreuses sociétés et associations de musique mettant un point d'honneur à programmer les interprètes et compositeurs français de leur temps, il existe, dans les années 1920 et 1930 une véritable dynamique en faveur de la musique française contemporaine, dynamique à laquelle prennent part activement les membres du Quintette Instrumental de Paris. La longévité et l'importante visibilité que l'ensemble a pu entretenir jusque dans les années 1950 montre que l'entreprise de pérennisation d'une formation instrumentale, sans tradition chambriste préalable, dans la vie musicale a été menée avec succès.

1.1.4. Les inévitables aménagements de calendrier des années 1929 à 1933

La période autour de 1930 apparaît comme la moins productive du Quintette en termes de représentations données. À cela, deux raisons peuvent être données : la nomination de Pierre Jamet à l'orchestre de Stockholm pour une durée de trois ans et l'évolution de la carrière de René Le Roy qui connaît une ascension fulgurante à partir de 1929, notamment en Amérique. C'est par l'intermédiaire de Lola Bossan⁶², agente artistique française, que Pierre Jamet signe

⁶² Lola Bossan était directrice des Concerts Philharmoniques, société d'administration de concerts spécialisée dans la « coopération et [les] échanges artistiques internationaux » française. Ancienne chanteuse d'origine russo-hongroise, elle était également fondatrice de l'orchestre Philharmonique de Paris, actif dans les années 1920 à Paris. Voir en-tête de la lettre dactylographiée de Lola Bossan à Pierre Jamet, Charlottenlund, Danemark, le 21 août 1931. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

un contrat avec le *Konsertföreningen* de Stockholm. Particulièrement avantageux⁶³, il prend effet le 1^{er} octobre pour une durée de trois ans, comme le stipule le contrat d'engagement⁶⁴ :

Monsieur Pierre Jamet donne à Mme Lola Bossan sa représentation exclusive pour la Suède pour une durée de trois ans à partir de la signature de ce contrat, et s'engage à remettre à Monsieur Otto Eckermann chaque demande ou offre qu'il recevra concernant des concerts ou d'autres collaborations artistiques. Il ne pourra accepter aucun concert ou collaborer à d'autres représentations sans le consentement et l'intermédiaire de Monsieur Otto Eckermann. L'artiste se soumettra aux usages établis pour la marche régulière des répétitions et concerts et accepte le règlement de la maison comme partie intégrale de ce traité.

La clause d'exclusivité ainsi formulée entre Pierre Jamet et l'orchestre de Stockholm pose bien évidemment la question du devenir du Quintette Instrumental de Paris qui connaissait pourtant un formidable succès à la fin des années vingt. Si les membres devaient régulièrement composer avec les engagements fréquents des uns, comme les tournées solistes de René le Roy, ou la participation récurrente des autres au sein des sociétés orchestrales françaises notamment, aucun engagement d'une telle durée, qui contraint de surcroît à l'expatriation provisoire, ne s'était imposé jusqu'à présent au sein du Quintette. Le contrat initialement prévu faisait état de quatre périodes d'activité musicale : du 1^{er} octobre 1930 au 1^{er} mai 1931, du 1^{er} octobre 1931 au 1^{er} mai 1932, du 21 septembre 1932 au 18 décembre 1932 et du 4 janvier 1933 au 30 avril 1933. S'annonce alors une organisation des plus habiles afin que Pierre Jamet puisse maintenir son activité de chambriste malgré tout. Pour l'ouverture de la saison 1930-1931, il est probable que les engagements du Quintette aient déjà programmés depuis longtemps et ne puissent plus être annulés ; par conséquent, il est impossible, pour Pierre Jamet, de les honorer, d'autant que l'ensemble est engagé respectivement pour des concerts en Suisse (fin octobre début novembre), au Royaume-Uni (fin novembre-début décembre) puis en Italie (mi-décembre). C'est donc Micheline Kahn qui assure ces tournées en remplacement, première collaboration entre la harpiste et le Quintette. Les plaquettes publicitaires éditées en accompagnement des programmes de concerts créditent la nouvelle harpiste et une nouvelle photographie est réalisée pour l'occasion⁶⁵. Pour la suite de la saison, aucun concert du Quintette n'est prévu entre leur retour d'Italie, le 21 décembre 1930, et le concert du 4 mai 1931 prévu à la salle Gaveau, afin

⁶³ Lola Bossan insiste, dans une lettre à Pierre Jamet, sur le caractère exceptionnel de ce contrat : « j'étais tellement pressée hier à notre entrevue que je n'ai pu vous dire, combien je suis ravie d'avoir réussi d'obtenir cet engagement pour vous. Voilà l'expansion française comme je le comprends. J'espère avoir avant mon départ votre contrat de Stockholm. Ensuite, il ne me restera qu'à vous souhaiter bon voyage, car la chance me paraît évidente [...]. Comme toute reconnaissance, je vous supplie de ne pas faire autour de vous mon éloge pour cet engagement, cela me vaudrait toutes les animosités, car ce n'est que pour mes artistes élus que je puis faire des miracles » (Lettre dactylographiée de Lola Bossan à Pierre Jamet, Paris, le 11 juin 1930. Fonds Jamet, boîte n° 12, dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁶⁴ Contrat d'engagement de Pierre Jamet, Archives Pierre Jamet, boîte n° 12, dossier « Suède 1930-1932 », BLGF.

⁶⁵ Voir l'annexe n° 13.

que le harpiste puisse assurer ses obligations suédoises. Le même principe sera adopté lors des deux saisons suivantes : on observe en effet que les concerts du Quintette évitent soigneusement les périodes suédoises de Jamet, en ne programmant aucun concert entre fin décembre et début mai. Aucun concert n'est, par ailleurs, prévu à Paris entre le 9 mai 1931 et le 4 avril 1933, et le nombre des concerts en province a drastiquement diminué.

L'absence de Pierre Jamet, en cette fin d'année 1930, marque une cassure, non seulement dans la dynamique de l'ensemble qui, pour la première fois depuis huit ans doit composer avec l'absence d'un de ses membres, mais également sur le plan humain. Le témoignage que nous offre la lettre de Pierre Grout, écrite le 7 mars 1932, porte les stigmates de cette séparation imposée⁶⁶ :

Mon cher Jamet,
Pendant notre séjour à Londres ta carte m'est arrivée. Ce fut une joie car ton silence était une surprise et une peine. Songe aux heureux temps vécus ensemble, songe aux heures sensibles que nous avons connues. Ici ton souvenir m'est cher particulièrement. Quelles soirées agréables, belles journées aussi à plusieurs reprises, parfois grises, souvent ensoleillées, toujours lumineuses. Alors, cher compagnon, quel que soit ta carrière dans quelques lieux où elle t'entraîne, n'oublie pas. L'amitié et ses souvenirs sont des biens précieux et doux. Si tu les gardes, fais un signe de temps en temps. C'est peu de peine à prendre et c'est un heureux moment de penser et d'écrire aux amis. Pour moi, toujours le Quintette, la musique et l'amitié sont tout un, nous vivons de beaux jours en route. Belle vie en somme, et forte, saine, à la fois intellectuelle et affective. Musique et poésie. Notre harpiste actuelle ? La plus charmante camarade qu'on puisse rencontrer. Intelligente, féminine faite de charme et de finesse, dans la vie de chaque jour et dans la musique. Jolie sonorité, sensibilité. Nous avons fait évidemment quelques répétitions supplémentaires, mais le cran est une de ses qualités et le Quintette garde sa belle tenue. J'espère que de ton côté tu emploies bien les jours qui s'écoulent trop vite, et les nuits qui doivent être plus longues en Suède. Nuits nordiques.

Le moyen retenu par Pierre Jamet afin d'honorer quelques-unes des tournées avec le Quintette consiste à chercher un ou une harpiste qui le remplacerait à l'orchestre de Stockholm. À l'issue de la première session suédoise, en juin 1931, Pierre Jamet sollicite un congé pour la saison suivante et fournit lui-même le nom d'une remplaçante, Mlle Moreau. Par un avenant au contrat en date du 17 juin 1931, Pierre Jamet obtient un congé effectif du 1^{er} octobre 1931 au 1^{er} janvier 1932 et parvient à obtenir de l'orchestre d'être payé sur l'intégralité de la saison 1931-1932. Il lui incombe alors de verser la somme qu'il aura lui-même convenue à sa remplaçante. Afin de couvrir la perte de revenus, Pierre Jamet tente de négocier son salaire pour la saison suivante, ce qui lui a été cordialement refusé⁶⁷ :

⁶⁶ Lettre autographe de Pierre Grout à Pierre Jamet, Paris, 7 mars 1932. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁶⁷ Lettre dactylographiée de C.S. Brodin, représentant du Konsertföreningen, à Pierre Jamet, Stockholm, le 17 juin 1931. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

Vous comprenez bien qu'une augmentation de traitement n'est pas possible à la même fois, quelque grand que soit notre désir de vous garder. Vous avez pourtant (inclus taxe) déjà le traitement le plus haut dans tout l'orchestre – seulement le premier maître d'orchestre a un revenu égal. Pour cela nous vous prions de renoncer de cette demande pour la saison prochaine.

Le congé de Pierre Jamet intervient alors que le Quintette dispose d'un calendrier bien fourni : cinq concerts en Suisse et en Belgique entre le 9 novembre et le 19 décembre, puis quatre concerts en Italie – l'ensemble y avait rencontré un grand succès l'année passée – du 13 au 27 décembre, ainsi que des contrats à Limoges, Angoulême et Marseille. Ces concerts ont donc pu être assurés par Pierre Jamet, dont les conditions du congé ne prévoyaient le remboursement que d'un seul aller-retour en France⁶⁸. Pierre Jamet profite également de son congé pour célébrer son mariage avec Renée Hansen, le 21 décembre 1931. Pour la saison suivante, 1931-1932, Pierre Jamet honore son contrat en Suède, d'où l'absence de représentations avec le Quintette après le 28 décembre 1931⁶⁹. Il réside à Stockholm avec sa jeune épouse et jouit d'une vie agréable et calme, loin de ce « Paris mouvementé⁷⁰ ». Il bénéficie même d'une attention particulière du directeur et de l'administration de l'orchestre, peu coutumiers de disposer d'un si bon harpiste : « il n'y a pas de bons harpistes ici, et je suis paraît-il une "révélation", il faut en profiter ! », dira-t-il⁷¹. Il se tient éloigné de la vie musicale parisienne et du Quintette avec lequel il prend ses distances, ce qui ne manque pas d'étonner ses condisciples. Préparant les engagements de la saison suivante, le violoniste René Bas écrit à Pierre Jamet afin de s'assurer de son retour à Paris et de ses disponibilités⁷² :

Mon cher Pierre,

J'ai eu de tes nouvelles et de celles de ta chère femme par Mme Daboit. J'en conclus que vous n'êtes pas morts de froid malgré la rigueur de la température de cet hiver qui a dû être bien dur en Suède. Mais vous n'avez sans doute pas eu le temps de vous en apercevoir au milieu des jours heureux que vous vivez tous deux. J'ai vu Mr de Bréville⁷³ ces jours-ci et il m'a demandé si tu serais à Paris le 23 avril, car l'œuvre de ta femme, la *Sonate* d'alto et harpe est au programme du concert de cette date⁷⁴. Je lui ai répondu que tu m'avais dit que ton retour à Paris aurait lieu dans les premiers jours

⁶⁸ Lettre dactylographiée de C.S. Brodin, représentant du Konsertföreningen, à Pierre Jamet, Stockholm, le 11 juin 1931. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁶⁹ Pour sa prise de fonction à la suite de son congé, Pierre Jamet doit être présent dès le 31 décembre à Stockholm pour un premier concert prévu le 3 janvier 1932. Lettre dactylographiée de C.S. Brodin, Konsertföreningen, Stockholm, le 25 septembre 1931. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁷⁰ Lettre autographe de Pierre Jamet à René Hansen, Hôtel Excellent, Stockholm, 14 octobre 1930. (Fonds Jamet, boîte n° 9, « correspondance Pierre Jamet Renée Hansen », chemise n° 1, BLGF). Une transcription de la lettre se trouve en annexe n° 14.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Lettre autographe de Pierre Grout à Pierre Jamet, Paris, 7 mars 1932. (Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁷³ Pierre de Bréville était alors le président historique de la Société Nationale de Musique aux côtés de Vincent d'Indy. Il en poursuit l'entreprise à la mort de d'Indy, survenue le 2 décembre 1931, quelques mois seulement avant la présente lettre. Un concert-hommage lui est d'ailleurs réservé le 7 mai 1932 à la SNM.

⁷⁴ La *Sonate* pour alto et harpe a finalement été retirée de la programmation du concert du 23 avril 1932 à la Société Nationale. À ce concert, on a pu entendre le quatuor Calvet, Robert Casadesus, Claire Croiza et Georges Dandelot, dans le *Quatuor* de Casadesus en première audition, la *Sonatine n°4* pour piano de Maurice Emmanuel, des mélodies de Chausson, *Trois valse*

de mai, mais que je voulais t'en avertir avant qu'il ne retire du programme la *Sonate* de Renée Hansen. Car bien entendu tu ne voudrais pas qu'un autre harpiste soit l'interprète de l'œuvre de ta femme [...]. Je te rappelle aussi que le Q.I.P. a un concert à Caen et que si tu m'apprends que tu ne puisses être rentré, je devrai prévenir Micheline Kahn. Je serais bien heureux d'avoir de tes nouvelles et de celles de ta chère femme. Je pense que vous vous êtes bien accoutumés à la vie en Suède et que les « affaires » marchent bien [...]. Pour le Quintette, je me remue le plus possible et arrange déjà la saison prochaine. Nous irons en Hollande fin octobre, sans doute en Suisse au début novembre, en Angleterre, si nous avons la permission des autorités ! L'Algérie aussi est entendue avec de Valmalète en décembre. J'ai aussi des projets pour la tournée de Bourgogne. Mais puis-je savoir si tu resteras à Paris tout l'hiver ? J'ai fait la même question à Le Roy pour l'Amérique et j'attends sa réponse. J'ose espérer que l'hiver prochain vous resterez à Paris tous les deux pour le plus grand bien du Quintette qui a bien souffert de vos absences ces années-ci. Si tu sais ce que tu feras l'année prochaine, dis-le moi de suite, car je puis peut-être échafauder de nouvelles choses dès maintenant.

Mlle Moreau étant intervenue comme harpiste remplaçante au Konzerthus, Pierre Jamet a certainement pu profiter à nouveau de cet arrangement afin d'assurer la dernière saison de son contrat. Concernant l'organisation de la saison 1932-1933 mentionnée par René Bas dans sa lettre, les tournées en Hollande et en Angleterre sont confirmées pour le début de saison, suivies, pour la première fois, de représentations en Afrique du Nord – Maroc, Tunisie, Algérie – entre le 29 novembre et le 7 décembre, puis quelques représentations en province jusqu'à Noël. Tout porte à croire que cet intense début de saison ait été assuré par Pierre Jamet⁷⁵. En revanche, aucun concert n'est programmé entre fin décembre et fin mai, hormis trois engagements à Sedan, Bourges et Bordeaux. Celui envisagé à Caen a dû probablement être annulé ou reporté. Il est donc très probable que Pierre Jamet soit resté en Suède durant l'hiver 1932-1933. La fin de saison, qui laisse place à une tournée en Angleterre, est très certainement conduite par Pierre Jamet, libéré de son contrat suédois. Malgré les conditions financières et musicales particulièrement intéressantes⁷⁶, Pierre Jamet ne renouvelle pas son contrat suédois et regagne définitivement Paris au printemps 1933⁷⁷.

Tout comme Pierre Jamet, ou profitant certainement du retrait de son partenaire de jeu, René Le Roy peut déployer, entre 1928 et 1933, de nouvelles opportunités professionnelles. Les « hivers » mentionnés par René Bas dans sa lettre font directement référence aux tournées

pour deux pianos de Dandelot et le *Quatuor en fa mineur* de Victor Kreuls. La *Sonate* de Renée Hansen-Jamet est reprogrammée au concert du 1^{er} avril 1933 à la Société Nationale, Pierre Jamet et Pierre Grout en assurent la création. (Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, p. 294-295).

⁷⁵ L'une des preuves en est la conservation de ces programmes de concerts dans le fonds Jamet, en particulier dans la boîte 12 « Suède, USA, Canada ».

⁷⁶ « Je veux croire qu'en considération des avantages que vous offre Stockholm vous ferez l'effort pour renouveler votre contrat pour une durée de trois ans ». (Lettre dactylographiée de Lola Bossan à Pierre Jamet, Charlottenlund, Danemark, le 21 août 1931. Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », dossier « Suède 1930-1932 », BLGF).

⁷⁷ Il se peut qu'au printemps 1933, les contours d'une future tournée américaine en janvier 1934 aient déjà été esquissés, ce qui pousse Pierre Jamet à revenir en France. À moins qu'un événement plus personnel en soit la raison : la naissance de sa première fille, prévue à l'automne 1933.

américaines auxquelles le flûtiste prend part à partir de la saison 1928-1929. Alors que la période entre janvier et mars est, le plus souvent, très chargée en concerts, on observe une baisse notable de représentations du Quintette de 1929 à 1933, due à l'absence conjointe de Jamet et Le Roy. Le tableau ci-après met en regard les engagements de René Le Roy en Amérique, ceux de Pierre Jamet à Stockholm et les adaptations de calendrier auxquelles le Quintette n'a pu échapper, afin de maintenir le rythme de son activité :

	Engagements de René Le Roy en Amérique	Engagements de Pierre Jamet en Suède	Engagements du QIP
saison 1928-1929	26 janvier au 17 février	x	11 et 14 janvier aux Pays-Bas Du 19 au 26 février tournée en Suisse
saison 1929-1930	10 janvier au 1 ^{er} avril	x	17 janvier à Lille 15 et 16 mars à Tours et Arcachon 14 mai à Paris
saison 1930-1931	12 janvier au 6 avril	du 1 ^{er} octobre au 1 ^{er} mai	21 décembre en Italie 4 mai à Paris
saison 1931-1932	12 janvier au 5 avril	du 1 ^{er} janvier au 1 ^{er} mai	28 décembre en Italie 27 avril à Caen
saison 1932-1933	12 janvier au 2 mars	du 4 janvier au 30 avril	22 décembre à Sedan 20 et 21 mars à Bordeaux et Bourges 1 ^{er} avril à Paris Du 22 et 29 mai tournée en Angleterre

Tableau 11 : engagements musicaux de René Le Roy, de Pierre Jamet et du Quintette entre 1928 et 1933

Chaque hiver, à partir de 1928-1929, René Le Roy se rend en Amérique qu'il considère très vite comme sa seconde patrie⁷⁸. Si la première saison est relativement brève – moins d'un mois – les tournées deviennent rapidement plus fournies et s'étalent de janvier à mars. L'amplitude de la tournée doit également prendre en compte le temps de trajet à bord du paquebot transatlantique. Pour la saison 1928-1929, le Quintette a pu maintenir sa tournée aux Pays-Bas prévue début janvier, René Le Roy n'étant attendu à New York que le 26 du mois. La tournée du Quintette en Suisse est plus problématique, car elle débute le 19 février, il est peu probable que René Le Roy soit arrivé à temps, avec un dernier concert américain programmé le 17 février. A-t-il rejoint ses acolytes en Suisse ? S'est-il fait remplacer ? Récemment, René Le Roy avait trouvé en la personne d'Albert Manouvrier un remplaçant de choix. Partenaire de chambre de Pierre Jamet de longue date, ce dernier s'était déjà fait entendre aux côtés du Quintette lors d'une série de concerts dans le sud et le centre de la France en décembre 1927⁷⁹. Pour la saison suivante, alors que Le Roy est toujours en Amérique, le concert du 17 janvier 1930, ainsi que

⁷⁸ « The French flutist, Monsieur Rene Le Roi [*sic*] who has been staying here, I have known ever since he came on his first tour to this country. He tells me he has now come to look upon the United States as his second home, and I am sure that all lovers of music look forward to his coming, for he is a real artist ». (Eleanor Roosevelt, *My Day*, 16 janvier 1937. Disponible sur "The Eleanor Roosevelt Papers Project", du Columbian College of Arts & Sciences: <https://erpapers.columbian.gwu.edu/browse-my-day-columns>. Consulté le 17 janvier 2023).

⁷⁹ Programme de concert de la Société de musique de chambre de Marseille conservée aux Archives Jamet, boîte n°4 « programmes Quintette Instrumental de Paris », chemise 1 « 1924-1929 », 1927, BLGF.

ceux du 15 et 16 mars en province, sont assurés par Marcel Moyse. Le concert du 17 mai à la SMI est, *a contrario*, suffisamment tardif dans la saison pour que le flûtiste puisse l'assurer, de retour en France. Les trois saisons suivantes doivent composer avec l'indisponibilité de René Le Roy et de Pierre Jamet. Par conséquent, le calendrier du Quintette s'en trouve particulièrement bouleversé : pour la saison 1930-1931, aucun concert n'est programmé entre le 21 décembre et le 4 mai ; de même, pour la saison 1931-1932, la tournée italienne de décembre 1931 a pu être assurée par Le Roy et Jamet, ce dernier bénéficiant de son congé de Stockholm. Le dernier concert du 27 avril à Caen – mentionné par René Bas dans sa lettre – a pu être assuré par René Le Roy, revenu d'Amérique, mais pas par Pierre Jamet. Enfin, pour la saison 1932-1933, la tournée américaine de Le Roy est plus courte, il peut donc assurer les concerts prévus en mars-avril, contrairement à Jamet, toujours engagé en Suède. L'effectif est à nouveau complet pour la tournée en Angleterre qui clôt la saison.

Singulière et unique – de par sa longévité, le nombre de concerts programmés et sa renommée en France et à l'étranger – la carrière du Quintette Instrumental de Paris est exceptionnelle à bien des égards. Elle est, en premier lieu, au service d'une propagande de la musique française à l'étranger, à l'heure où l'État prend conscience du rôle que la musique peut jouer dans la diplomatie culturelle⁸⁰ et développe les organismes, comme l'A.F.A.A., qui disposent d'un budget alloué à la subvention des artistes français à l'étranger. Outre les intérêts proprement nationaux et afin de contrer la sur-représentation de la musique allemande, italienne et russe sur le terrain mondial, cette récurrence des tournées à l'étranger trouve son origine dans un certain nombre de facteurs favorisant, tels que la généralisation de l'impresario, qui dispose d'un réseau de correspondants dans les pays stratégiques, l'amélioration des transports, à l'instar de la French Line qui relie la France et l'Amérique en seulement quatre jours, le déploiement des ambassade et légations ou le capital sympathie des français à l'étranger. Alors que la France, en particulier Paris, tient une place décisive à l'échelle internationale en accueillant nombre de compositeurs étrangers, le sens inverse, quoique moins étudié, est tout aussi vrai. New York, par exemple, s'érige en terrain particulièrement favorable à l'accueil des artistes français. Le Quintette, et plus encore René Le Roy, représente en outre le groupe de musiciens français le plus visible en Amérique. En France, le Quintette s'offre une belle

⁸⁰ « Après les balbutiements, on ne peut véritablement parler d'une politique culturelle à l'étranger qu'à partir de l'immédiat après-première guerre mondiale. La période correspond en effet à l'institutionnalisation d'initiatives multiples, comme les missions effectuées par des personnalités pour la défense du « nom français » (ou allemand, anglais, américain...), contre les influences étrangères ». Dominique Trimbur, Alain Dubosclard, Laurent Jeanpierre (dir.), *Entre rayonnement et réciprocité, contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2002, p. 14.

visibilité aussi bien à Paris, en prenant part aux programmations des Sociétés musicales telles que la Société Nationale de Musique, la Société Musicale Indépendante, Triton, Entre-Soi et Sérénade, que sur tout le territoire français, démontrant alors la vitalité des concerts en province. Par la motivation sans faille de ses interprètes, le Quintette a su maintenir une activité de groupe jusqu'au début du second conflit mondial, et composer avec les engagements des uns et des autres, sans pour autant en affaiblir la structure interne.

1.2. Singularité des tournées américaines (1934-1935)

Les deux tournées américaines du Quintette Instrumental de Paris, véritable aboutissement de leur carrière musicale, font figure d'exception, de par leur durée, les kilomètres parcourus et le nombre de concerts engagés. Si certains artistes, en grande majorité des solistes virtuoses ou chefs d'orchestre⁸¹, ont pu réaliser des tournées outre-Atlantique, aucun autre groupement de musique de chambre français n'a rencontré une occasion d'une telle ampleur dans les décennies 1920 et 1930, principalement en raison des coûts engendrés, des formalités administratives complexes et du caractère incertain des subventions obtenues, bien souvent rétroactivement. Tout au plus pouvons-nous faire mention de quelques contributions ponctuelles de musiciens faisant partie d'une formation de chambre, données collectées et résumées par l'historien Alain Dubosclard⁸² :

À ces solistes, il faut ajouter quelques ensembles également envoyés aux États-Unis, chœurs ou trios, rarement des formations plus nombreuses. L'Orchestre national de la Radiodiffusion, créé en 1934 et qui devient sous la direction de Désiré-Emile Inghelbrecht la meilleure formation du temps, ne traverse pas l'Atlantique avant 1948. Le Quatuor Ortambert est le premier quatuor français à traverser l'océan pour quatre concerts à New York puis deux à Boston en décembre 1937. Il a été précédé par d'autres ensembles de chambre : la Société des concerts Ravel par exemple (1927), la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois (1931), le trio Pasquier (1937), et surtout le Quintette Instrumental de Paris.

⁸¹ Saluons le précieux travail de l'historien Alain Dubosclard, dont le travail de dépouillement des archives diplomatiques et des archives de l'ambassade de France à Washington, a permis de faire émerger les artistes français s'étant le plus souvent rendus en Amérique du Nord dans l'entre-deux guerres : « les virtuoses qui bénéficient des subsides de l'A.F.A.A. appartiennent à l'élite du Conservatoire de Paris. Ce sont, outre la violoncelliste Madeleine Monnier en 1926 et 1927 ; la pianiste Lucie Caffaret, au printemps 1927 à New York, Boston et Chicago ; le violoniste Miguel Candéla, âgé de 13 ans pour une série de dix concerts en 1928 ; l'organiste de Saint-Germain-des-Prés André Marchal au printemps 1930 ; la soprano Lily Pons et le chanteur d'opéra Vanni-Marcoux en avril 1933, Juliette Alvin la même année ; le pianiste Isidore Philipp et la violoncelliste Lucienne Radisse, respectivement en avril et en novembre 1934, ainsi que la cantatrice Ninon Vallin à l'automne 1934 ; Madeleine Monnier encore en février 1935 et décembre 1936, le pianiste Robert Casadesus en janvier-février 1935 ; les violonistes Jacqueline Salomons en décembre 1935-janvier 1936, Robert Soetens en janvier 1937 et Ginette Neveu en janvier-mars 1937 ; la violoniste Yvonne Astruc en 1937, Robert Casadesus et Nadia Boulanger en 1938 et 1939 ». (Alain Dubosclard, *L'Action artistique de la France aux États-Unis, 1915-1969*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 156-157).

⁸² Alain Dubosclard, *idem*, p. 158.

L'étude de ces deux tournées permet de dégager un certain nombre d'informations relatives à la visibilité de la musique française en Amérique, les goûts et traditions du public local, les réseaux de diffusion de la musique de chambre mais aussi les enjeux de diplomatie culturelle qui se jouent entre les deux pays. René Le Roy, déjà fort apprécié en Amérique, prépare véritablement le terrain et s'érige en porte-parole du Quintette. Pierre Jamet, quant à lui, nous offre un émouvant témoignage, à travers la correspondance qu'il entretient avec son épouse, de l'impact que provoque la découverte de l'Amérique sur un artiste français.

1.2.1. Organisation et logistique de la tournée

Réaliser une tournée musicale dans l'Amérique des années 1930, pour un ensemble français, ne réunit pas, au premier abord, toutes les conditions optimales. D'une part, la France, qui jouissait dans les années 1920 d'une « influence considérable⁸³ », perd progressivement de son aura, embourbée dans les querelles diplomatiques relatives à la dette de guerre et concurrencée par la propagande agressive des pays fascistes, en particulier de l'Italie et de l'Allemagne. Henri Casadesus, à la tête de la Société des Instruments Anciens, offre un précieux témoignage de cette Amérique des années trente. À l'issue de sa tournée aux États-Unis, précédant d'un an celle du Quintette, il adresse une lettre au directeur du Service des Œuvres Françaises à l'étranger pour lui faire part de son ressenti⁸⁴ :

À l'heure actuelle où règne aux États-Unis un état d'esprit inamical, pour ne pas dire hostile, il nous paraît que l'action de la Société des Instruments Anciens a été extrêmement utile au point de vue français par la sympathie qu'elle s'est acquise dans les milieux qu'elle a touchés [...]. Notre tâche était d'autant plus ardue que nous étions arrivés, comme je l'ai écrit plus haut, en pleine crise de chômage, d'affolement des milieux financiers et parmi des esprits agressifs et surchauffés, très habilement travaillés par une patiente et insidieuse propagande d'adversaires qui ne ménagent ni leurs efforts ni leur intelligence pour nuire à notre culture et à notre influence. Malgré cela, au fur et à mesure que nous avançons dans notre tournée, nous pouvions constater que l'Américain moyen et l'élite ont conservé une grande sympathie pour la France et les Français et que si l'on s'adresse à leur sensibilité plutôt enfantine en les initiant à la beauté artistique, il est relativement facile de les gagner. Nous nous sommes efforcés d'atteindre ce but en présentant les œuvres classiques françaises des 17^e et 18^e siècles et si l'on en croit les merveilleux articles et comptes-rendus qui ont été publiés à la suite de nos concerts partout où nous sommes passés, nous pouvons conclure à un immense succès dont la portée a dépassé toutes nos prévisions. Nous avons observé d'une façon très nette, dans les innombrables conversations que nous avons eues au cours des réceptions qui nous ont été offertes, que l'on commettait une grave erreur en considérant que les compositeurs d'avant-garde sont de bons éléments de propagande : le mouvement qui a pris naissance immédiatement après la guerre a lamentablement échoué dans ce pays où nous devons à tout prix conserver et étendre notre influence par les procédés les plus simples et les plus sincères. À ce point de vue, la Société

⁸³ Alain Dubosclard, « Diplomatie culturelle et propagande françaises aux États-Unis pendant le premier vingtième siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001/1 (n°48-1), p. 104.

⁸⁴ Lettre dactylographiée d'Henri Casadesus au Directeur du Service des Œuvres françaises à l'étranger (SOFÉ), Paris, le 29 mars 1933. AMAE, SOFE, dossier 417QO, chemise n° 576.

d'Instruments Anciens est un puissant facteur de cette propagande pénétrante, basée sur le charme, l'élégance, la finesse et l'esprit, qualités essentiellement françaises.

Le constat que dresse Henri Casadesus fait écho dans les choix programmatiques du Quintette qui, comme à l'accoutumée mais certainement davantage encore aux États-Unis, apporte un soin particulier dans l'équilibre des répertoires anciens et modernes. D'autre part, dans un contexte politico-économique relativement hostile dans lequel sont plongés les États-Unis des années trente – la Grande Dépression, les difficultés économiques et sociales, le chômage de masse – la France redouble d'efforts dans la propagande de la culture française outre-Atlantique. Dans le domaine musical, ces efforts se manifestent par le placement d'artistes français sur des postes-clés, l'organisation de conférences d'histoire de la musique, l'envoi ponctuel d'artistes en tournées, mais également de disques de musique française contemporaine pour enrichir les fonds de bibliothèques et ceux de la radio. De plus, cette politique culturelle de la France repose sur la présence et l'action d'un certain nombre d'interlocuteurs aux États-Unis, un réseau comprenant l'Ambassade de France à Washington, des consulats, des instituts français, des associations franco-américaines, comme la plus connue, France-Amérique, des établissements spécialisés d'enseignement du français et bien évidemment l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques, créée en 1922, renommée Association Française d'Action Artistique en 1934 – sous la direction conjointe du ministère des Affaires étrangères et celui des Beaux-Arts – en parallèle du Service des œuvres françaises à l'étranger. Malgré un réseau finement tissé sur tout le territoire américain, la crise économique dans laquelle est plongé le pays rend plus difficile encore l'organisation de tournées, en raison de l'augmentation des coûts de transport et de logement – principales sources de dépense – mais également des annulations de dernière minute de certains organisateurs, faute de pouvoir payer le cachet des artistes.

En dépit du contexte lié à la Grande Dépression, les États-Unis restent une destination rêvée, symbole de modernité et d'éclectisme, à laquelle aspirent bien des artistes européens. Et ce voyage ne débute pas dès l'arrivée à New York, mais au Havre, lorsque les quelque 1.500 passagers attendus⁸⁵ embarquent à bord du paquebot de la Compagnie générale transatlantique qui rejoindra en six à neuf jours les côtes américaines. La Compagnie française – ou French line pour les anglophones – vivait là ses dernières années fastes, possédant la flotte la plus

⁸⁵ Gabrielle Soullier de Roince, Dorian Dallongeville (dir.), *L'Art déco, un art de vivre : le paquebot Ile-de-France*, catalogue de l'exposition au Musée des années 1930 qui s'est tenue du 16 octobre 2019 au 10 février 2020, 2020, p. 7.

performante et la plus raffinée du monde. René Bas, René Le Roy et Pierre Jamet – dont les deux derniers sont engagés sur un concert en trio avec le violoncelliste Sheridan Russel le 3 janvier 1934⁸⁶ – embarquent tous trois à bord du paquebot le Champlain le 20 décembre 1933. Durant la traversée, de nombreux concerts étaient donnés grâce au concours de musiciens professionnels présents à bord, à l’occasion de festivités particulières ou de galas de charité. Les trois musiciens se font notamment entendre à l’occasion de l’anniversaire du Commissaire Jean Henry le mardi 26 décembre. De même, c’est le Champlain qui ramènera les cinq membres du Quintette à l’issue de leur première tournée. Pendant ce retour, ils donnent une représentation en quintette lors d’un concert à bord le 6 mars⁸⁷, formidable occasion, pour eux, de se faire connaître de la haute société française et américaine. Hauts lieux de mondanités, les paquebots de la Compagnie générale transatlantique forcent les rencontres au sein de l’élite venue de tous horizons⁸⁸ :

Hommes politiques et autorités religieuses, têtes couronnées et aristocrates de toutes nationalités, magnats de l’automobile et des chemins de fer, comédiens et stars du grand écran, troupes de music-hall, banquiers ou écrivains, acteurs du monde de la presse et de l’édition, artistes de tous horizons, sportifs et aviateurs...

Ces traversées facilitent également les rencontres entre personnalités influentes de toutes nationalités, à commencer par des musiciens venus conquérir l’Amérique, et conclure de nouveaux projets professionnels au détour d’une partie de tennis. Ainsi, à l’occasion de la deuxième tournée du Quintette, René Le Roy et Pierre Jamet, partis tous deux plus précocement, retrouvent sur le Champlain, Igor Stravinsky, avec lequel ils assureront un concert commun au Toledo Museum of Art⁸⁹. À l’issue de cette rencontre, Pierre Jamet n’écrira-t-il pas à sa femme « peut-être Stravinsky va nous écrire quelque chose !! Il veut nous entendre entre lui et nous à Paris, tout seul, car cela semble l’intéresser⁹⁰ » ? C’est également aux côtés de Stravinsky⁹¹ que les membres du Quintette embarquent à bord du paquebot Île-de-France en avril 1935 pour regagner les côtes françaises⁹². La vie à bord d’un paquebot transatlantique était une expérience unique en son genre, plus encore sur l’Île-de-France qui, depuis 1927, « misait

⁸⁶ Programme de concert à l’hotel Mayflower de Washington conservé dans le Fonds Le Roy, BLGF.

⁸⁷ Voir l’annexe n° 15.

⁸⁸ Dorian Dallongeville, « Île-de-France paquebot des mondanités », dans Gabrielle Soullier de Roince, Dorian Dallongeville (dir.), *op. cit.*, p. 120.

⁸⁹ Programme de concert donné le 23 janvier 1935 au Toledo Museum of Art, Ohio, en compagnie d’Igor Stravinsky et Samuel Dushkin. Fonds Le Roy, dossier « correspondance, iconographie », BLGF.

⁹⁰ Lettre autographe de Pierre Jamet à son épouse Renée Hansen, Fort Meigs Hotel, Toledo Ohio, le 24 janvier 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

⁹¹ Voir l’annexe n° 16.

⁹² Menu du déjeuner du 16 avril 1935, à bord du paquebot Ile de France, « à Igor Stravinsky, René Le Roy et Pierre Jamet ». Archives René Le Roy, dossier « correspondance, iconographie », BLGF.

en effet davantage sur le luxe, le confort, le bien-être et la gastronomie que sur la vitesse et les records⁹³ ». Dans son article *Loisirs et plaisir à bord d'Île-de-France*⁹⁴, l'historienne Gabrielle Soullier de Roincé offre un panorama exhaustif des activités à bord : un salon de lecture doté d'une grande bibliothèque, des activités pour les enfants – spectacle de guignol, course de petits chevaux et de chiens – de nombreuses boutiques, en particulier une succursale du « Bon Marché », un fleuriste, un gymnase, un ring, des infrastructures extérieures pour s'adonner au tir ou aux jeux de raquettes, un petit salon de thé le jour, un grand salon et un auditorium le soir.

Mais l'ensemble de ces distractions n'égalait jamais la dernière d'entre elles quand, au sixième jour, retentissait la sirène familière annonçant la terre. Après la statue de la Liberté et les premiers gratte-ciels, le *Pier* de la *French Line* était atteint. L'Amérique⁹⁵...

Quelques chiffres suffisent à mesurer l'importance des deux tournées américaines entreprises par le Quintette : en janvier 1934, les musiciens débute une série de 30 concerts, pour une durée totale de 50 jours sur place, plus de 10.000 kilomètres seront parcourus à travers le pays, de Washington au Dakota du Nord, en passant notamment par le Canada. La deuxième tournée, qui débute en janvier 1935, est encore plus audacieuse, elle dure cette fois-ci 80 jours, pour 32 représentations, près de 16.000 km parcourus sur tout le pays, une incursion au Texas mais aussi sur la côte ouest, de Santa Barbara à Seattle. Il est à noter une forte présence du Quintette dans la zone géographique au Sud des Lacs⁹⁶, en particulier dans les États du Wisconsin, de l'Ohio, de l'Illinois, du Michigan et de l'Indiana. La côte est, en particulier les métropoles de New York et de Washington, reste le terrain le plus fertile et décisif en matière de création artistique. Les deux tournées du Quintette prévoient également une incursion au Canada, offrant alors de meilleures garanties financières que ne le laissaient espérer les États-Unis⁹⁷ :

Pour des raisons financières, les tournées courent le plus souvent du Canada aux États-Unis ou réciproquement, car les artistes français sont presque certains de trouver sur la rive nord des Grands Lacs un public qui assure une partie de la recette, ce qui n'est pas toujours le cas aux États-Unis.

⁹³ Gabrielle Soullier de Roincé, Dorian Dallongeville (dir.), *op. cit.*, p. 14.

⁹⁴ Gabrielle Soullier de Roincé, « Loisirs et plaisirs à bord de l'Île-de-France », dans Gabrielle Soullier de Roincé, Dorian Dallongeville (dir.), *op. cit.*, p. 93.

⁹⁵ Gabrielle Soullier de Roincé, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁶ Voir l'annexe n° 17.

⁹⁷ Alain Dubosclard, « Diplomatie culturelle et propagande françaises aux États-Unis pendant le premier vingtième siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001/1 (n° 48-1), p. 107.

L'organisation logistique de la tournée est confiée à un agent-impresario dont les missions étaient de démarcher les diffuseurs afin d'établir un calendrier d'engagements, enregistrer les réservations d'hôtel et les billets de train et s'assurer du bon déroulé de la tournée⁹⁸. Le Bureau de concerts Marcel de Valmalète, qui gérait à cette époque-là la carrière soliste de René Le Roy et Pierre Jamet ainsi que celle du Quintette en France, disposait de partenariats et réseaux en Europe et sur d'autres continents ; par conséquent, les tournées du Quintette en Amérique ont été gérées intégralement par le NBC Artists Service en la personne de Marks Levine, tandis que certains engagements de René Le Roy et Pierre Jamet en tant que solistes ou duettistes ont été organisés par Annie Friedberg, agent à New York et sœur du pianiste Carl Friedberg⁹⁹. Les locaux du NBC Artists Service, fondé en 1930, sont installés dans le tout nouveau RCA Building, célèbre gratte-ciel intégré au cœur du Rockefeller center, dont la construction ne s'achèvera qu'en 1939. Carl Engles, son directeur, prend alors la tête d'une jeune et dynamique agence de promotion d'artistes américains et européens sur tout le territoire¹⁰⁰. Durant la première tournée, l'agence rédige et diffuse un contenu de présentation qui seront édités dans les programmes. Si les phrases d'accroche « the only ensemble of this kind in the world » ou « an entirely unique instrumental group » sont présentées en gros caractères, le texte de présentation met en avant le caractère original des œuvres programmées, fort peu connues et jouées, au demeurant, en Amérique¹⁰¹ :

Le but de cet ensemble de chambre unique, composé de la rare combinaison de flûte, harpe et trio à cordes, est d'apporter au public mélomane des combinaisons de sons inhabituelles et diverses. Les cinq grands artistes [...] ont tous obtenu une reconnaissance individuelle. Seules les compositions originales sont interprétées par le Quintette – jamais de transcriptions ou d'arrangements. Ainsi, de nombreux chefs-d'œuvre rares de Beethoven, Mozart, Scarlatti, Schubert, Haendel et Haydn ont été remis à l'honneur pour

⁹⁸ Voir également : « L'impresario apporte sa compétence en matière de choix des salles de spectacle, de transport du matériel et de conseil sur le choix des pièces ». Dans Alain Dubosclard, *ibidem*.

⁹⁹ John K. Adams, "English Pianist Myra Hess, when America Called...", *Signature: Women in Music*, Spring/Summer 2011, Vol. III, n° 2, p. 45.

¹⁰⁰ A propos de la fondation du NBC Artists Service et de son directeur : « ten years ago NBC's artist bureau was reorganized. At that time Civic Concert Service became affiliated with the newly formed NBC Artists Service. Miss Dema Harshbarger became Civic president and Mr. George Engles, Civic vice president, later succeeding to the president's title. Mr. Engles was also made vice president of NBC and Managing Director of NBC Artists Service in that early move. The years that followed developed not only an outstanding record for the Division but also a deep loyalty and remarkable friendship. The foremost example of this is Mr. Engles long association with Dr. Walter Damrosch. Before he came to NBC, Mr. Engles was almost entirely concerned with the management of a few great artists, such as Paderewski, Schumann-Heink and Heifetz. When he came to our Company, however, he took advantage of the opportunity to develop young talent and has even extended his activities to the recent establishment of a training class for potential concert managers. Indeed, Mr. Engles can survey with satisfaction a decade of ever increasing success, highlighted by the management of supreme figures like Kirsten Flagstad". (Anonyme, "Artists Service Department attains tenth anniversary", *NBC Transmitter*, march 1940, vol. 6 n°3, p. 1).

¹⁰¹ "The purpose of this unique chamber ensemble, which is composed of the rare combination of flute, harp and string trio, is to bring to the music loving public unusual and diverse tone combinations. The five great artists represented in the personnel have all achieved individual recognition. Only original compositions are performed by the Quintet – never transcriptions or arrangements. Thus many rare masterpieces by Beethoven, Mozart, Scarlatti, Schubert, Handel and Haydn have been revived for modern audiences and contemporary composers have been inspired to create new works among them Pierné, Ravel, Hindemith, D'Indy, Debussy, Jongen, Roussel and others". Note de programme d'un concert donné le 30 janvier 1934 au Joslyn Memorial Auditorium à Omaha, Nebraska. Archives Pierre Jamet, AIHAH. Traduit par nos soins.

le public moderne et des compositeurs contemporains en profitèrent pour créer de nouvelles œuvres parmi lesquelles Pierné, Ravel, Hindemith, D'Indy, Debussy, Jongen, Roussel et autres.

On notera, au passage, les inexactitudes concernant les œuvres de Debussy et Ravel supposées avoir été composées pour l'ensemble. Il s'agit certainement d'un raccourci malheureux concernant la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy et la *Sonate pour violon et violoncelle* de Ravel, cette dernière qui, du reste, n'a pas été interprétée par le Quintette sur le sol américain. Lors de la deuxième tournée du Quintette, le NBC Artists Service fait éditer un matériel publicitaire plus ambitieux – tracts, affiches, photographies professionnelles – afin de faciliter la diffusion et le démarchage. Le tract publicitaire¹⁰² offre ainsi trois catégories d'informations au lecteur : une photographie du groupe en position centrale, des extraits de presse élogieux pris dans la presse américaine lors de la première tournée, ainsi qu'une description de l'ensemble, très proche de celle inscrite sur les programmes de l'année passée.

Marks Levine, agent du Quintette, fait également établir un planning minutieusement précis des transports ferroviaires que doivent emprunter les musiciens du « parisian string quintet », auprès de la Canadian pacific railway company et du Pennsylvania railroad¹⁰³. A.H. Shaw, agent général en charge des passagers, mentionne à son équipe la conduite à tenir concernant la harpe de Pierre Jamet, dont le transport est toujours fort délicat¹⁰⁴ :

Le groupe aura une harpe, qui sera enregistrée dans les services de bagages réguliers et devra les accompagner dans les trains empruntés, si possible. Le groupe doit être accueilli à son arrivée à chaque gare par un représentant des lignes concernées, qui doit organiser le transfert de la harpe de la gare à la salle de concert et le retour, en notant que M. Lercy avisera l'adresse de la salle et paiera le service au moment du transfert.

La harpe de Pierre Jamet avait été louée auprès de la Wurlitzer company, principale fournisseuse d'instruments à claviers, en particulier des pianos, établie à New York. L'instrument n'ayant pas donné entière satisfaction au harpiste¹⁰⁵, il se tourne très rapidement

¹⁰² Voir l'annexe n° 18.

¹⁰³ Voir l'annexe n° 19.

¹⁰⁴ “The party will have a harp, which will be checked in regular baggage services and should accompany them on trains used, if possible. The party should be met on arrival at each point by representative of interested lines, who should arrange to transfer the harpe from Station to Concert Hall and return, noting Mr Lercy will advice adress of Hall and will pay for service at time of transfert”. The pennsylvania railroad, passenger traffic department au « Parisian string quintet », New York, le 18 janvier 1934. (Fonds Jamet, boîte n° 12, dossier « Canada-USA 1934-1935 », BLGF. Traduit par nos soins).

¹⁰⁵ « Je regrette beaucoup d'apprendre que la harpe que nous vous avons envoyée ne vous a rendu le service que nous [sic] en attendiez. Nous vous assurons que nous serions bien heureux de faire un échange. Nous avons bien pris note que la harpe est à notre disposition à l'Hôtel Sussex et nous enverrons quelqu'un de la prendre là [sic] aujourd'hui ou demain ». Lettre dactylographiée de la Rudolph Wurlitzer Company à Pierre Jamet, le 12 janvier 1934 à New York. (Fonds Jamet, boîte n° 12, dossier « Canada-USA 1934-1935 », BLGF).

vers la firme Lyon & Healy qui lui avait proposé ses services quelques jours auparavant, lors d'un courrier datant du 8 janvier 1934¹⁰⁶ :

Cher Monsieur Jamet, nous venons d'être informés par Miss Virginia Morgan du Morgan Trio que vous êtes l'un des harpistes les plus distingués d'Europe et que vous et votre excellent Quintette organisez une tournée dans ce pays. Monsieur Jamet, nous souhaitons vous offrir la liberté de nos studios de harpe, à New York, Chicago et Los Angeles. Si vous nous envoyez gentiment des annonces de vos concerts dans ces villes, nous serons très heureux de vous aider à en faire la publicité sans frais de votre part. Nos studios de harpe sont reconnus comme le siège principal des amateurs de harpe du pays et nous considérerons que c'est un honneur que vous nous choisissiez.

La firme américaine lui met ainsi à disposition un nouvel instrument seulement quatre jours après cette prise de contact ¹⁰⁷ :

Cher M. Jamet, nous venons d'avoir des nouvelles de notre maison mère à Chicago et ils m'informent qu'ils vous permettront d'emporter la harpe Lyon and Healy Style 23 n° 3434, lors de votre tournée américaine sans frais de location, à condition que vous mentionnez la ligne : « harpe Lyon and Healy utilisée » sur toute la documentation publicitaire que vous diffusez lors de cette tournée américaine. De plus, vous paierez les frais de transport et assumerez l'entière responsabilité de cette harpe pendant cette tournée.

L'agenda des concerts est, lui aussi, minutieusement établi afin d'optimiser les transports et leur coût relativement important. Une note au brouillon, vraisemblablement ébauchée par Jamet à l'étape des premières projections de la tournée – il n'y avait alors que 10 concerts de prévus – nous renseigne sur les frais engagés par le Quintette sur l'une des deux tournées¹⁰⁸ :

¹⁰⁶ « Dear Mr Jamet, we have just been informed by Miss Virginia Morgan of the Morgan Trio that you are one of Europe's most distinguished harpists and that you and your excellent Quintette are arranging for a tour of this country. Mr Jamet, we desire to extend to you the freedom of our Harp Studios, both in NY, Chicago and Los Angeles. If you will kindly send us announcements of your Concerts in these cities, we will be most pleased to assist you in advertising them without cost of you. Our Harp Studios are recognized as the leading headquarters for the harp lovers of the country and we shall consider it an honor to have you make us of them ». Lettre dactylographiée de H.L. Hunt, Manager, NY harp Studio, New York City, le 8 janvier 1934. (Fonds Jamet, boîte n° 12, dossier « Canada-USA 1934-1935 », BLGF

¹⁰⁷ « Dear M. Jamet, we have just heard from our Chicago House and they inform me that they will allow you to take the Lyon and Healy Harp, Style 23 #3434, on your American tour without rental charge provided that you will have the line : "Lyon and Healy harp used" on all publicity literature that you send out relative to this American tour. Also that you will pay the transportation charges and assume full responsibility for this harp while on this tour ». Lettre dactylographiée de H. L. Hunt, manager de Lyon and Healy à Pierre Jamet, Chicago, 12 janvier 1934. Archives Pierre Jamet, boîte n°12, dossier « *Canada-USA 1934-1935* », BLGF. Traduit par nos soins.

¹⁰⁸ Note manuscrite conservée aux archives Jamet, AIHAH.

Amérique			
Frais		Cachet	
Voyage	400	10 concerts à 300	
Séjour	630		
USA Voyages	400		
Publicité	150		
Pourcentage	600		
Total	2180		3000

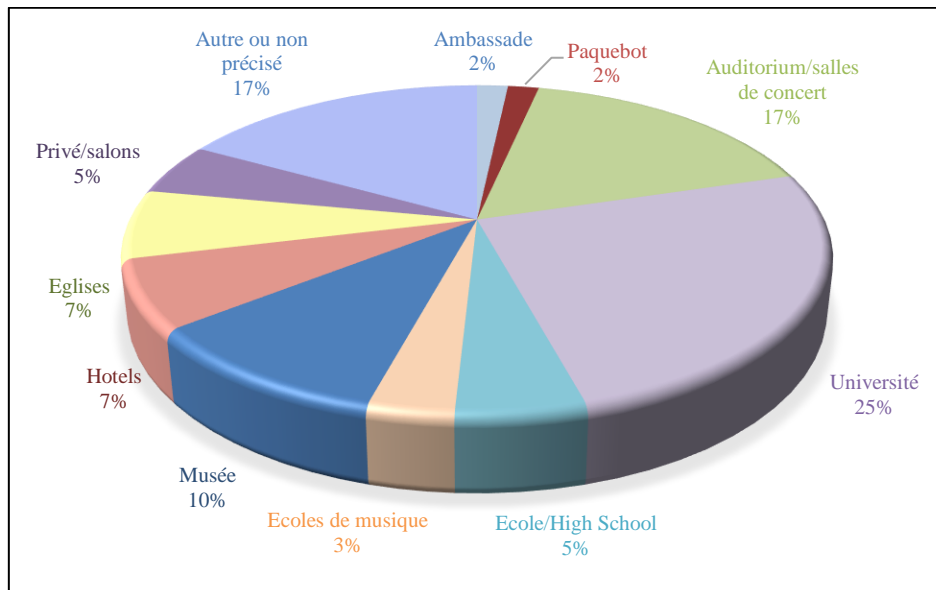
Tableau 12 : copie d'une note anonyme concernant les frais engagés pour la tournée du QIP en Amérique du Nord

Sans surprise, le coût des transports reste le principal poste de dépenses ; on peut imaginer que sous le nom « voyage », se cachent les frais de paquebot transatlantique et de train, tandis que sous le nom « séjour » sont désignés les frais d'hôtel. Le pourcentage, très important, correspond certainement à la part revenant à l'agent organisant la tournée. Les frais de matériel publicitaire, loin d'être insignifiants, constituent également une dépense importante. Il faut naturellement relever ces frais à la hausse – mais aussi et par conséquent les bénéfices – puisque les tournées ont engendré une trentaine de concerts au lieu des dix pris en compte dans cette note. Dans la colonne des bénéfices, nous y apprenons que les cachets négociés pour chaque concert correspondent à une somme de 300 dollars, ce qui constitue très certainement une moyenne des bénéfices espérés. En réalité, d'après le calendrier des engagements établi par le bureau des Concerts Marcel de Valmalète pour la saison 1934-1935¹⁰⁹, les cachets touchés par chaque instrumentiste par concert s'échelonnent plutôt de 125 à 750 dollars. Sans être néanmoins flagrant, la région des États-Unis la plus rentable en termes de rétribution semble être la côte ouest, de Seattle à Los Angeles. Chaque musicien pouvait donc espérer une garantie d'environ 10.000 dollars sur ces tournées américaines.

L'examen des lieux de concerts (graphique 8 ci-après) et des circonstances dans lesquelles le Quintette a été reçu met en évidence la vitalité du milieu intellectuel rattaché principalement aux Universités et Colleges – Yale, Harvard, Princeton, Phillips Exeter Academy, pour n'en citer que quelques-uns. À ces deux catégories de lieu, si nous comptabilisons également les écoles secondaires (High school) ainsi que les écoles de musique et Conservatoires, il apparaît qu'un tiers des concerts du Quintette est donné dans un cercle lié à l'éducation. 17% seulement des concerts sont programmés dans des salles de concerts ou théâtres de la ville, ce qui laisse supposer que les habitudes d'écoute de la musique de chambre

¹⁰⁹ Voir l'annexe n° 12.

n'étaient pas véritablement déployées en Amérique dans le cadre plus élargi des salles à caractère municipal.



Graphique 8 : lieux de concerts du Quintette Instrumental de Paris lors de leurs deux tournées américaines¹¹⁰

10% des concerts sont inclus dans une programmation de musées d'art – Library of Congress, Toledo museum of art. Sans grande surprise eu égard au profil des programmes exclusivement instrumentaux et profanes, les églises ne constituent, qu'à de très rares occasions un lieu d'écoute privilégié. Enfin, pour chacune des deux tournées, les concerts dans un cadre privé ou officiel sont minimes mais nécessaires.

D'avantage que les lieux de concerts, ce sont les cadres dans lesquels sont organisées les contributions du Quintette qui révèlent la grande vitalité des clubs et associations musicaux sur le territoire américain. À l'instar du célèbre Bohemian's club à New York, « société genre Nationale qui ne paye rien¹¹¹ ! », un grand nombre de clubs alloués à une ville ou à une Université reçoivent principalement des artistes ou chanteurs en récital et des groupements de musique de chambre. Ces clubs étaient implantés en grande majorité, dans le cadre de prestigieuses universités, plus rarement dans un cadre intime – salons, appartements privés. D'autres sociétés ont une désignation de genre bien définie ou sont à l'initiative d'une personnalité mélomane – Alice Coleman fonde la Coleman Chamber Music Association en

¹¹⁰ Statistiques obtenues à partir de la liste des concerts assurés par le Quintette Instrumental de Paris en Amérique du Nord établie grâce au dépouillement des archives Jamet, Le Roy et du ministère des Affaires Etrangères.

¹¹¹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hôtel Sussex, New York, 15 mars 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

1904, Elizabeth Sprague Coolidge fonde son festival en 1924. Enfin, les Civic Concerts, présidés par Dema Harshbarger, dépendaient directement de la National Broadcasting Company¹¹² et se déployaient sur tout le pays.

Tournée 1934	Cincinnati, Ohio	Cincinnati chamber music society
	Bloomington, Illinois	Amateur musical club
	Janesville, Wisconsin	Southern Wisconsin Civic concert association
	Joslyn, Omaha	The Tuesday musical club
	Duluth, Minnesota	Matinee Musicale, Inc.
	Bismarck, Dakota du nord	Singers guild artist series
	Winnipeg, Missouri	The women's musical club
	Madison, Wisconsin	The wisconsin men's union
	Quebec	Quebec ladies' musical club
	Ottawa	Morning music club
	Toronto	The women's musical club of Toronto
	New Haven, Connecticut	The Albert Arnold Sprague Chamber Concerts
Tournée 1935	Youngstown, Ohio	Monday Musical club
	Akron, Ohio	Tuesday Musical club
	LaSalle, Illinois	The Civic music Association
	Sioux City, Iowa	Civic concert course
	Seattle, Washington	The associated women students
	Pasadena, Californie	The Coleman Chamber Music Association
	Tucson, Arizona	The Saturday morning musical club
	Houston, Texas	Tuesday musical club
	Poughkeepsie, état de NY	Dutchess County Musical Association
	New York	Bohemian music club
	Washington DC	Festival of chamber music, E. Sprague Coolidge

Tableau 13 : principales sociétés ou associations de musique ayant reçu le *Quintette Instrumental de Paris*

Si l'étude de la réception du Quintette en Amérique peut être, par bien des aspects, éclairante, elle peut s'avérer non seulement fastidieuse¹¹³, mais au final relativement peu pertinente. En effet, les coupures de presse relatives aux concerts américains conservés dans les fonds d'archives Le Roy et Jamet sont volontairement élogieux. Doit-on donc en conclure que les critiques et auditeurs ont reçu unanimement le groupement et pleinement adhéré à leurs projets musicaux ? Retenons néanmoins les arguments et impressions les plus fréquemment évoqués dans les recensions des concerts du Quintette dans la presse américaine. En premier lieu, c'est la configuration inouïe et unique du groupement qui semble interpeller la presse, et par conséquent, les possibilités en termes de répertoires et de choix programmatiques qui en

¹¹² Anonyme, "Artists Service Department attains tenth anniversary", *NBC Transmitter*, march 1940, vol. 6 n° 3, p. 1.

¹¹³ La presse étrangère est moins aisée à retrouver que la presse nationale. Par ailleurs, les coupures de presse conservées dans les fonds d'archives à disposition n'indiquent pas de manière systématique la provenance des articles.

découlent : « la combinaison inhabituelle d'instruments a permis d'offrir une musique rarement entendue et d'une élégance raffinée¹¹⁴ », ou encore « dans une combinaison aussi inhabituelle, évidemment, la musique n'était pas familière¹¹⁵ ». La qualité des interprètes à titre individuel et leur capacité à fusionner et à équilibrer leurs sonorités sont également une impression largement ressentie et partagée. Bien souvent, l'image d'une musique française associée à l'élégance et la clarté est encore bien présente dans la presse musicale, à l'instar du *New York times*¹¹⁶ :

Il y a une précision, une sensibilité, un zèle typiquement français dans les performances, qui sont celles de joailliers du son, très conscients de chaque beauté qu'ils doivent mettre en œuvre et déployer, et entièrement dévolus au seul but de révéler la beauté. Cela se fait avec art et dans un esprit immédiatement ressenti par l'auditeur.

Enfin, le flûtiste René Le Roy, « reconnu par beaucoup comme le plus grand flûtiste du monde¹¹⁷ », semble bénéficier d'un traitement privilégié dans la presse, directement imputable à sa réputation déjà bien établie et la visibilité bien supérieure dont il jouit par rapport à ses collègues. C'est en effet « le seul membre du Quintette déjà connu¹¹⁸ ». Il est également considéré comme « leur porte-parole et interprète, et avec quelle gaieté il assume sa tâche souvent déconcertante¹¹⁹ ! ». De fait, il s'érige en véritable faire-valoir du Quintette et met à profit sa notoriété en Amérique au service de son groupe.

1.2.2. René Le Roy et sa carrière en Amérique, le faire-valoir du Quintette

Dans la décennie 1930, jouissant alors d'une renommée dépassant largement la frontière française, René Le Roy souhaite plus que jamais mener le Quintette, qu'il dirige et dont il est le créateur, vers de plus grandes aspirations. L'engagement de l'ensemble dans les tournées aux États-Unis en est un exemple frappant, puisque ces deux tournées témoignent, pour René Le Roy, d'un désir d'affirmation supplémentaire de sa réputation aussi bien en Europe qu'en Amérique. Afin de montrer le rôle que René Le Roy a joué dans le déroulement et

¹¹⁴ "The unusual combination of instruments made possible the offering of some music rarely heard and of refined elegance", P. Mc C., "Paris Quintet pays first visit to city", *The Mail and Empire*, Toronto, 20 février 1934. Traduit par nos soins.

¹¹⁵ "In such an unusual combination, obviously, the music was unfamiliar. Dans Martin W. Bush, Crowd pleased with music of Paris Quintet", *Omaha bee news*, 31 janvier 1934. Traduit par nos soins.

¹¹⁶ "There is a typical French precision, sensitiveness, zeal in the performances, which are those of jewelers of tone, acutely aware of every beauty that they must set and unfold, and wholly absorbed in the purpose of revealing beauty. This is accomplished with an art and in a spirit immediately felt by the listener". (Olin Downes, *New York Times*, 2 mars 1934. Traduit par nos soins).

¹¹⁷ "Credited by many as the greatest flutist in the world", dans Nathan Cohen, "Music", *Duluth News Tribune*, 3 février 1934. Traduit par nos soins.

¹¹⁸ "The only member of the quintet formerly known in Toronto", P. Mc C., "Paris Quintet pays first visit to city", *The Mail and Empire*, Toronto, 20 février 1934. Traduit par nos soins.

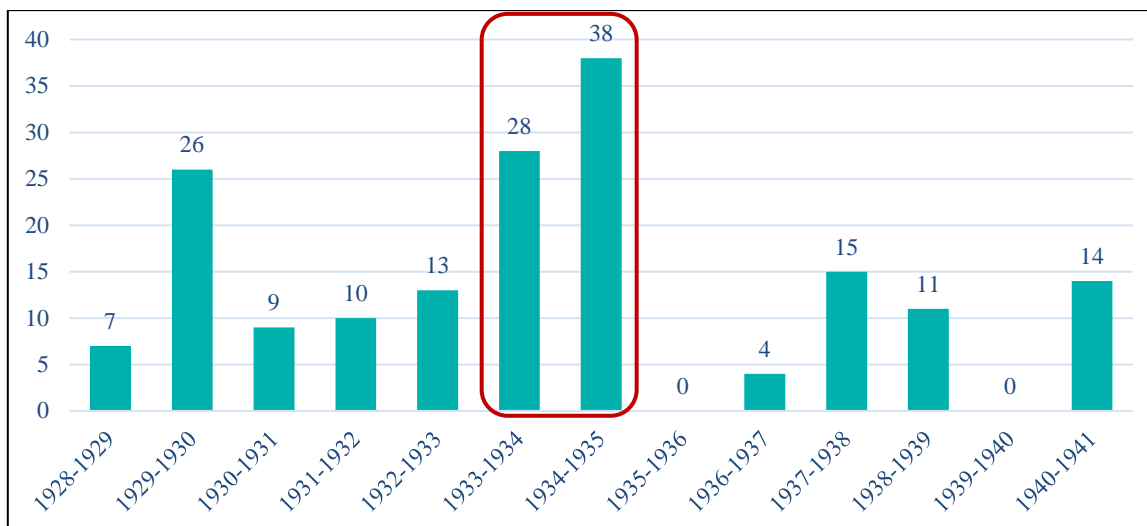
¹¹⁹ "René le Roy, flautist in the Paris instrumental quintet, as their spokesman and interpreter, how gaily he shoulders his oftentimes bewildering task", dans Anonyme, "Paris Quintet entertained by Mrs Wallace Barrett", *The globe Toronto*, 20 février 1934. Traduit par nos soins.

l'accomplissement des tournées américaines du Quintette, il convient en premier lieu d'examiner plus en détails l'évolution de la carrière du flûtiste entre 1928 et 1940. Dans un courrier datant de 1935, l'ambassadeur de France à Washington, André Lefebvre de Laboulaye, adresse une lettre de recommandation au ministre des Affaires étrangères de l'époque, Pierre Laval, dans le but d'appuyer la candidature de René Le Roy à la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur – décoration qu'il obtiendra l'année suivante. Il met notamment en valeur la grande réputation dont bénéficie le flûtiste en Amérique et qui sert favorablement la France¹²⁰ :

M. René Le Roy vient de passer quelques jours à Washington, où il a eu l'occasion de se faire entendre dans trois concerts avec Ninon Vallin. Il était, comme l'année passée, l'hôte du Président et de Madame Roosevelt [...] et a passé trois jours à la Maison Blanche, où il a eu l'occasion de jouer le soir-même de son arrivée, à l'issue du grand dîner donné par le Président, en l'honneur du Vice-Président des États-Unis. Le lendemain, Monsieur Le Roy remportait un très vif succès au concert d'abonnement de Mrs Lawrence Townsend. La presse de Washington n'a pas ménagé ses louanges à notre compatriote, insistant sur le fait que cet artiste distingué était un ami personnel de M. et Madame Roosevelt [...]. Le jour de son départ, j'ai donné à l'Ambassade un thé intime, où une cinquantaine de personnes eurent l'occasion à nouveau d'entendre M. Le Roy ainsi que Madame Ninon Vallin. Le concert de M. Le Roy à Washington était le premier d'une série de quarante qui permettra au brillant musicien de se faire entendre dans toutes les villes importantes de l'Union. M. Le Roy jouit aux États-Unis d'une réputation excellente ; de tous les artistes français, il est celui qui vient le plus régulièrement en Amérique, où il fait pour notre pays une très bonne propagande en contribuant par la haute tenue de ses concerts, à grandir notre prestige artistique.

Le caractère élogieux de la lettre n'est évidemment pas surprenant compte tenu de sa finalité ; toutefois, elle nous interpelle sur le succès de René Le Roy en Amérique et le caractère régulier de ses tournées. Le dépouillement croisé des archives de l'Association Française d'Action Artistique, le Service d'œuvres à l'étranger ainsi que des programmes et coupures de presse conservés dans le Fonds Le Roy a permis d'établir une liste de 175 concerts donnés par René Le Roy en Amérique entre 1928 et 1941, seul ou accompagné de différents partenaires musicaux. La part des concerts donnés en Amérique par Le Roy représente environ 25% de l'ensemble de ses concerts programmés sur cette même période. Si les tournées d'artistes français, à partir du début du XX^e siècle, sont relativement fréquentes sur le continent américain, rares sont ceux qui peuvent s'y rendre chaque saison et y asseoir une carrière pérenne. La position de Le Roy fait donc office d'exception.

¹²⁰ Lettre dactylographiée d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur de France à Washington (1933-1937), à Pierre Laval, ministre français des Affaires étrangères, Washington, le 11 janvier 1935. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier 576.



Graphique 9 : Nombre de concerts donnés par René Le Roy en Amérique du Nord entre 1928 et 1941

Le graphique recensant le nombre de concerts assurés par René Le Roy en Amérique du Nord durant l'entre-deux guerres est relativement explicite. Les saisons les plus importantes en termes de représentativité coïncident avec les deux tournées du Quintette. Il est à noter qu'en marge de ces tournées, René Le Roy s'est fait entendre à plusieurs reprises seul ou avec Pierre Jamet, afin d'étoffer son agenda d'engagements et augmenter davantage sa notoriété croissante. Les premiers concerts recensés datent de la saison 1928-1929, au cours de laquelle René Le Roy monte un programme en duo avec le harpiste Marcel Grandjany, malgré son départ du Quintette, Marcel Grandjany avait su conserver une relation amicale et professionnelle avec Le Roy. À partir de 1923, le harpiste effectuait des tournées annuelles en Amérique jusqu'à son installation définitive en 1935¹²¹. Il jouissait alors d'une renommée confortable et se dotait, dès 1923, d'un imprésario canadien, Bernard Laberge¹²², ce qui lui permet de rentabiliser un maximum ses venues outre-Atlantique. Le Roy peut donc s'appuyer sur la notoriété déjà acquise de Grandjany en Amérique mais également sur son nouveau manager new-yorkais, Nicolas Mayer. Ainsi, sur les cinq premières saisons, entre 1928 et 1933, René Le Roy apparaîtra donc majoritairement en duo avec le harpiste.

Il se dessine clairement, dans la carrière américaine du flûtiste, trois périodes de production : une première période allant de 1929 à 1935, en progression constante jusqu'au succès de la tournée du Quintette, puis une reprise modeste des concerts de 1937 à 1939, enfin

¹²¹ Jeffrey Lee Parsons, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, thèse de musique pour l'obtention du doctorat de philosophie, Texas Tech University, 2004, p. 7.

¹²² Information mentionnée dans une lettre autographe de Marcel Grandjany à Robert Brussel, Paris, 23 novembre 1923, BnF.

une troisième période faste, à partir de 1940, pour l'artiste désormais installé à New York¹²³. Les deux seules saisons pour lesquelles René Le Roy n'a pu se rendre en tournée correspondent à la saison 1935-1936, période durant laquelle la France est plongée dans un marasme économique profond – ni le Quintette, ni même René Le Roy en qualité de soliste n'ont pu obtenir la subvention nécessaire pour pouvoir assurer leur tournée – ainsi que la saison 1939-1940 qui coïncide bien évidemment avec l'éclatement du conflit mondial. Bien que René Le Roy ait obtenu une subvention de 5.000 Francs de la part de l'A.F.A.A.¹²⁴ pour assurer ses concerts prévus au début de l'année 1940 – montant que Le Roy juge largement insuffisant¹²⁵ – les raisons pour lesquelles il n'a pu quitter la France et mener à bien sa tournée nous échappent. La plus probable, néanmoins, reste l'impossibilité d'obtenir son visa dans les temps ou bien de parvenir à embarquer à bord d'un Paquebot pour les Amériques, quelques mois seulement après la déclaration de guerre. Du reste, le Gouvernement français durcit, dès novembre 1939, les conditions de représentation des artistes français à l'étranger. Yvon Delbos, ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts, adresse ainsi ses recommandations au Président du Conseil et ministre des Affaires étrangères, Édouard Daladier¹²⁶ :

J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur les graves inconvénients que pourraient comporter, dans les circonstances présentes, les voyages d'artistes ou de compagnies dramatiques françaises à l'étranger, sans que le Gouvernement ait été en mesure d'apprécier l'opportunité des manifestations qu'ils organisent, la qualité des interprètes, et, le cas échéant, celle du répertoire. Bien que les artistes soient invités, d'une manière pressante, à soumettre tous leurs projets au Service d'Action Artistique qui assure la liaison entre nos deux Départements, il se produit encore des cas où des engagements ont été conclus sans que nous n'ayons été avisés. Afin d'éviter le renouvellement de faits de ce genre, j'ai l'honneur de vous proposer l'adoption de la procédure suivante :

- les artistes seraient avisés, soit par l'intermédiaire de leurs organismes corporatifs, soit par tout autre moyen à déterminer, qu'ils risqueraient de se voir refuser leur visa de sortie si, avant la conclusion de tout engagement, ils ne soumettaient leur projet à l'Éducation Nationale (Action Artistique) qui en saisiraient ensuite votre Département.
- Monsieur le Préfet de police serait avisé de ces dispositions et serait prié de vérifier, avant d'accorder le visa de sortie aux artistes désireux de franchir la frontière pour un motif de ce genre, qu'ils ont informé de leurs intentions le ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts.

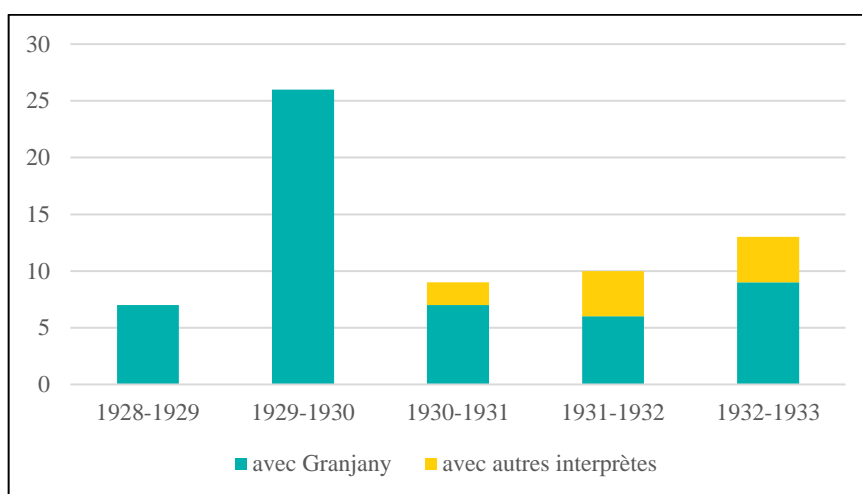
¹²³ Voir à ce sujet la partie consacrée à René Le Roy, page 156.

¹²⁴ « Monsieur Jean Marx, Monsieur le Directeur général des Beaux-Arts et M. Le Président Sarraut sont d'accord pour l'octroi d'une subvention de cinq mille francs à M. René Le Roy, afin de faciliter sa tournée de concerts aux États-Unis ». Note [de l'A.F.A.A.], Paris, 25 novembre 1939. AMAE, SOFE, fonds 554INVA, dossier 870.

¹²⁵ « M. Le Roy est tout disposé à aller aux États-Unis si cela présente un intérêt particulier pour la propagande française ; il ne peut faire ce voyage s'il doit entraîner pour lui un débours. La subvention de 5.000 Francs est insuffisante : 25.000 Francs seraient nécessaires à M. Le Roy pour équilibrer le budget de son voyage. Il comprendrait très bien que l'Action Artistique ne pût lui accorder une somme aussi importante, mais il n'a pas voulu refuser à son imprésario américain sans consulter M. Erlanger ». Note pour Monsieur Erlanger, transcription dactylographiée d'un appel téléphonique de René Le Roy à l'Association Française d'Action Artistique, Paris, le 4 décembre 1939. AMAE, SOFE, fonds 554INVA, dossier 870.

¹²⁶ Lettre dactylographiée d'Yvon Delbos, ministre de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts, au Président du Conseil et ministre des Affaires étrangères, Édouard Daladier, Paris, 7 novembre 1939. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier 507.

Les difficultés que rencontrera René Le Roy pour sortir du territoire français à partir de 1939 le conduiront à s'installer définitivement aux États-Unis dès l'année suivante.



Graphique 10 : Profil des concerts donnés par René Le Roy en Amérique en fonction des interprètes par saison

L'étude de la période précédant directement les tournées du Quintette permet de comprendre le rôle que René Le Roy a joué dans la réalisation de celles-ci. L'implantation du flûtiste dans le paysage musical américain se fait progressivement. Dans un premier temps, il consacre ses deux premières tournées à sa collaboration exclusive avec Marcel Grandjany – preuve, s'il en est, que la formule en duo flûte et harpe attire toujours les faveurs du public. Comme la majorité des concerts a lieu à New York, les deux artistes doivent diversifier leurs programmes, comprenant toujours des œuvres du XVIII^e siècle¹²⁷ – pour lesquels les deux musiciens nourrissent un grand intérêt – et des œuvres françaises plus récentes¹²⁸. C'est à cette époque que Grandjany produit une quarantaine de transcriptions pour la harpe¹²⁹ d'œuvres issues principalement du répertoire pour clavier des XVII^e et XVIII^e siècles. Grandjany poursuit en effet une certaine tradition des arrangements et transcriptions pour la harpe qui avait débuté dès la fin du XIX^e siècle sous l'impulsion d'Alphonse Hasselmans et Henriette Renié¹³⁰. Concernant le répertoire plus moderne, courant sur les soixante dernières années, nous retrouvons presque systématiquement les propres compositions pour harpe de Grandjany mises en avant lors de leurs concerts, mais également des pièces dédiées à René le Roy, comme la

¹²⁷ Pour la saison 1929, les programmes de concerts comprennent des œuvres des compositeurs suivants : Blavet, Bach, Loeillet, Nérini, Boccherini ou encore Hummel. Données collectées d'après les programmes de concerts conservés aux Archives Le Roy, BLGF.

¹²⁸ Toujours pour la saison 1929, les compositeurs les plus contemporains interprétés par Le Roy et Grandjany sont Pierné, Fauré, Debussy, Ravel, Delibes, Renié, Honegger, Bécлар d'Harcourt ou Nin.

¹²⁹ Jeff Lee Parsons, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁰ *Ibidem*.

Danse de la chèvre d'Arthur Honegger, la *Suite pour flûte et piano* de Marcelle de Manziarly¹³¹, la *Fantaisie* de Fauré, *Le Petit Berger* de Debussy, la *Romance* Opus 34 de Widor.

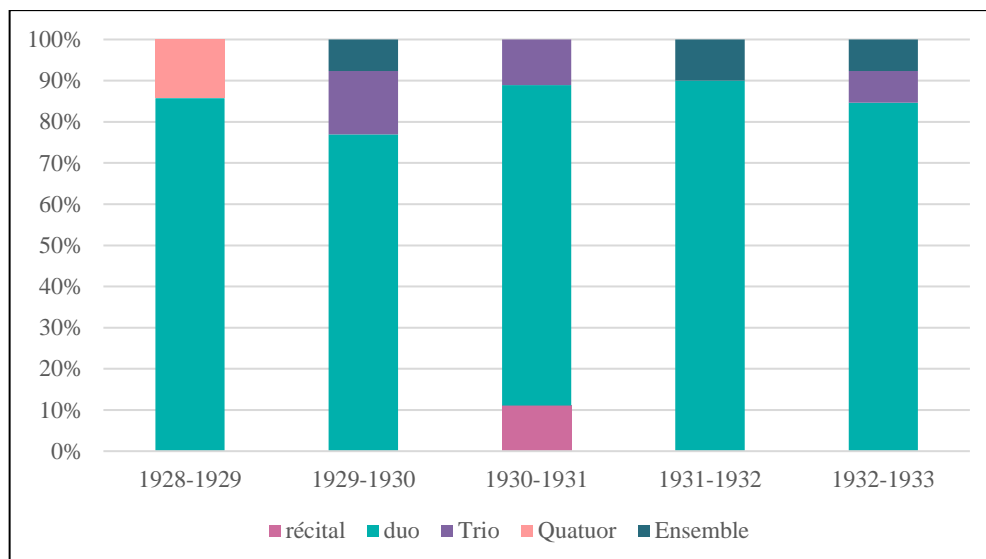
Dans un deuxième temps, le flûtiste diversifie progressivement ses programmes et enrichit ses partenariats musicaux de nouvelles rencontres effectuées sur le territoire américain, telles que les pianistes Raymond Bowman, Eugene Wagner, Wilfrid Charrette, Dora Zaslavsky ou Gregory Tucker. Lors de sa venue en Amérique en 1932, il programme notamment le *Concerto pour flûte et orchestre n°2* de Mozart, dans une réduction avec piano, accompagné successivement par Eugène Wagner, Dora Zaslavsky – deux artistes d'origine russe émigrés à New York – ou Wilfrid Charrette, pianiste et organiste de la Cathédrale Notre Dame d'Ottawa depuis 1920. Le répertoire pour flûte seule ou en duo de Jean-Sébastien Bach occupe une place importante et récurrente dans le choix programmatique de Le Roy, tout autant en Amérique qu'en Europe. Présenté rarement pour l'effectif original, il est le plus souvent arrangé aux instruments en présence. Ainsi, parmi les pages privilégiées du flûtiste, nous retrouvons la *Partita pour flûte seule en la mineur* BWV 1013, la *Sicilienne* extraite de la *Sonate pour flûte et continuo* BWV 1031, tout comme la *Sonate en mi Majeur* BWV 1035, abondamment interprétée dans une version flûte et harpe aux côtés de Marcel Grandjany ; des versions pour flûte et piano, comme la *Sonate en mi Majeur* BWV 1031, accompagnées par le pianiste américain Gregory Tucker. De manière plus occasionnelle, René Le Roy interprète Bach accompagné par un clavecin ; c'est le cas des *Sonates pour flûte et basse continue* n° 2, 5 et 6 interprétés avec la claveciniste d'origine belge Aimée van de Wiele, ancienne élève de Wanda Landovksa à Saint-Leu-La-Forêt. René le Roy se fait entendre régulièrement aux côtés de compatriotes français, installés ou non en Amérique, tels que la violoncelliste Madeleine Monnier, qui s'établit à New York dans les années 1930, après avoir épousé le violoniste Adolfo Betti, Robert Casadesus, fidèle et régulier partenaire qui lui dédie sa *Sonate pour flûte et piano Opus 18*¹³², ou le pianiste Daniel Éricourt, installé aux, États-Unis depuis 1926.

L'ensemble des concerts réalisé par Le Roy entre 1928-1933 s'inscrit dans le genre de la musique de chambre, et pour une grande majorité en duo flûte et harpe¹³³.

¹³¹ Manuscrit conservé au Département de la musique de la BnF, [MS-24218 (1)].

¹³² Il semblerait que la *Sonate pour flûte et piano opus 18* de Robert Casadesus ait été donnée pour la première fois aux États-Unis lors d'un concert le 4 mai 1934, avec René Le Roy et l'auteur au piano. Fonds Le Roy, boîte n° 3 « programmes de concerts (1932-1935), BLGF.

¹³³ René Le Roy n'assurera par exemple qu'un seul récital soliste sur cette période, dans un cadre privé chez Mr et Mrs Paul Smart en avril 1931 (sans lieu indiqué). Archives René Le Roy, boîte n° 2 « programmes de concerts (1929-1931), BLGF.



Graphique 11 : profil des concerts en fonction du nombre d'interprètes par saison

Outre Grandjany, nous retrouvons par exemple le violoncelliste Sheridan Russel qui devient, dès 1933, un partenaire de choix avec lequel René Le Roy se fait entendre en tant que « Le Roy Trio ». Le choix du troisième candidat est dicté par le répertoire du concert mis en avant, tour à tour Pierre Jamet à la harpe, Léo Small, Harrison Potter ou Ralph Russell au piano. Hormis un concert « in honor of René Le Roy¹³⁴ » organisé à la Manhattan School of music en 1935, c'est bien plus tard, à partir des années 1940, qu'il sera régulièrement invité en tant que soliste d'orchestre.

Par ailleurs, René Le Roy noue une relation singulière avec le couple Roosevelt, dont on sait l'intérêt qu'ils vouaient à la musique, en particulier Eleanor. Cette dernière a largement contribué à la vie musicale américaine en organisant très souvent des concerts à la Maison Blanche. Elle et le flûtiste entretenaient une correspondance épistolaire régulière¹³⁵ qui montre également que la relation s'est poursuivie bien après la fin du mandat de son mari en 1945. Cette sympathie se manifeste par de nombreux dîners de Le Roy à la Maison Blanche, de concerts privés donnés en l'honneur des Roosevelt, par des séjours seul ou avec sa femme, à titre privé. Dans une lettre datant de 1934 de l'ambassadeur de France à Washington, André de Laboulaye, au ministre français des Affaires étrangères Joseph Paul-Boncour, on peut lire¹³⁶ :

¹³⁴ Le concert, placé sous la direction d'Hugo Kortschak, fait entendre l'orchestre des étudiants de la Manhattan School of Music. René Le Roy et Pierre Jamet s'y font entendre dans le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart.

¹³⁵ La bibliothèque La Grange-Fleuret à Paris dispose d'une quarantaine de lettres entre René Le Roy et Eleanor Roosevelt.

¹³⁶ Lettre dactylographiée d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur de France aux États-Unis, à Paul Boncour, ministre des Affaires étrangères, Washington, 18 janvier 1934, AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier 576.

Le Quintette Instrumental de Paris qui, comme le sait le département, effectue une tournée aux États-Unis, est venu à Washington du 16 au 18 janvier. [...] Je crois, à cette occasion, devoir signaler les attentions dont Monsieur Le Roy a été l'objet de la part du Président et de Mme Roosevelt. Dès l'arrivée de Monsieur Le Roy, Madame Roosevelt, qui avait eu l'occasion de connaître et d'apprécier notre compatriote, à son passage à Albany lors qu'une précédente tournée, l'a invité à résider à la Maison Blanche et lui a demandé de se faire entendre au cours d'une réception intime, dans l'après-midi du 16 janvier. C'était la première fois qu'un artiste français jouait à la Maison Blanche depuis l'installation de Mr Roosevelt.

Bien que l'influence de cette amitié sur la carrière de René Le Roy ne soit pas véritablement mesurable, il reste probable que cette situation ait joué en sa faveur et, par extension, en faveur du Quintette. Il se pourrait que les premiers engagements programmés en janvier 1934 soient en premier lieu, ceux de René Le Roy seul, sur lesquels les engagements du Quintette viennent se greffer. Celui-ci avait en effet deux concerts programmés le 3 puis le 17 janvier 1934, en compagnie des membres de son trio américain, Sheridan Russel et Ralph Angel, ainsi que Pierre Jamet. Peut-on alors considérer que René Le Roy est le véritable instigateur des tournées du Quintette sur le sol américain ? Il apparaît clairement, dans les courriers échangés entre l'Ambassade de France à Washington et le ministère des Affaires étrangères, que René Le Roy est présenté comme représentant moral du Quintette Instrumental de Paris. De plus, sa carrière personnelle est mise en avant afin d'obtenir des subventions ou des réductions pour son ensemble instrumental. Dans une note à l'attention du Service d'œuvres Françaises à l'étranger datant de 1935, le Quintette est décrit comme étant placé sous l'égide de René Le Roy¹³⁷ :

Parmi les artistes français ayant entrepris des tournées aux États-Unis au cours des dernières années, ceux qui composent le Quintette Instrumental de Paris ont incontestablement fourni le plus grand effort et obtenu le succès le plus marqué. Sous la conduite experte de M. René Le Roy, le Quintette a donné durant les trois premiers mois de 1935, 35 concerts de musique de chambre qui ont été très appréciés de l'élite des grandes villes de l'Est, de l'Ouest et du Centre des États-Unis [...]. La musique de chambre est de plus en plus goûtée par les Américains et le talent hors de pair de flûtiste de M. René Le Roy a acquis dans le Nouveau Monde une réputation au moins égale à celle qu'il possédait déjà depuis longtemps en Europe. L'amitié toute particulière dont veut bien l'honorer Madame Roosevelt et l'accueil qu'elle lui réserve à la Maison Blanche contribuent non seulement à son succès personnel, mais aussi à celui de son Quintette et par là à une meilleure et plus ample connaissance de la musique française [...]. Avec M. Casadesus dont le talent de pianiste a fait cette année aux États-Unis une grande et durable impression, M. René Le Roy et ses camarades sont au premier rang de nos compatriotes qui représentent l'art français au-delà de l'Atlantique, avec autant de tact que d'éclat.

Plus anecdotique, notons également que nombre de courriers officiels transitant entre les différents ministères et Ambassade mentionnent en objet « Quintette Leroy » et non

¹³⁷ Note dactylographiée (accompagnée du brouillon autographe) d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur de France aux États-Unis, aucun destinataire de mentionné, Paris, le 26 avril 1935. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier n° 576.

Quintette Instrumental de Paris. À l'engagement moral en faveur de son ensemble s'adjoignent également des démarches matérielles, lorsqu'il s'agit notamment de négocier des réductions pour les transports maritimes – auprès de la Compagnie générale transatlantique ou de la *French Line* – et ferroviaires – la Compagnie des transports ferroviaires. Plus encore que René Bas, secrétaire du groupe, c'est René Le Roy qui intervient personnellement pour obtenir des réductions de frais de transport. Il s'adresse à l'ambassadeur de France aux États-Unis qui négocie auprès du Service des Œuvres Françaises à l'Étranger, sous la direction du ministère des Affaires étrangères, une réduction rétroactive sur les billets du paquebot. Dans une note « à propos du voyage du Quintette Leroy [*sic*] aux États-Unis », relevons, dans la tournure de phrase, la distinction entre René Le Roy et les autres membres du Quintette¹³⁸ :

En application de l'art. II du cahier des charges imposé à la Compagnie Générale Transatlantique (loi du 20 juillet 1933) : M. LEROY et les personnes composant le quintette bénéficieront d'une réduction de 30%, attendu que le passage de ces personnages est effectué avec l'agrément du Gouvernement français qui leur alloue une subvention.

Sur le même sujet, Pierre Jamet relate à son épouse une anecdote concernant leur trajet retour de New York en mars 1935¹³⁹ :

René Le Roy est allé aujourd'hui retenir nos deux places pour l'Ile de France et comme il a réussi à faire faire une affaire à la French Line, ils ont arrangé que nous voyagions en première classe tous les deux ! Nous devons revenir en deuxième classe touriste car l'Ile de France est possible dans toutes classes. C'est un grand bateau, donc nous voyageons en première pour moins cher que les autres, c'est-à-dire 104 dollars donc 1500 francs au lieu de 2000 ou 2500 francs. René connaît très bien le Directeur de la French Line, il déjeunait avec lui aujourd'hui et elle, est une grande amie de Mrs Weber et était là hier soir.

L'importance indéniable de la posture adoptée par René Le Roy à l'égard du Quintette Instrumental de Paris, en particulier pour les tournées américaines, ne manque pas d'agacer quelque peu ses partenaires, à l'instar de Pierre Jamet qui raconte à son épouse la mauvaise farce que son collègue flûtiste a faite aux autres membres en marge d'un concert¹⁴⁰ :

Voici l'histoire de Le Roy à Seattle. Il vient nous réveiller à 8h30, nous disant que nous devons être interviewés et photographiés vers 9h30. Nous attendons vainement après s'être habillés en vitesse puis vers 10h30, il arrive disant que le photographe n'a pas voulu attendre car il était terriblement pressé. Et le soir dans les journaux paraissait le portrait de Monsieur René Le Roy avec une interview

¹³⁸ ministère des Affaires étrangères, Service des œuvres à l'étranger, « Note à propos du voyage du Quintette Leroy aux États-Unis », 15 mai 1935. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier n° 576.

¹³⁹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen, 25 mars 1935, Hôtel Sussex, New York. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁴⁰ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, 14 février 1935, sl. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

sur Mrs Roosevelt et sa réception particulière à la Maison Blanche, du Quintette pas question. L'article contenait des stupidités telles que « mes *grands Amis* Roosevelt, j'ai vu Mrs Roosevelt, j'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime !!!! ». Ne trouves-tu pas cela triste !! et de plus, en bas de l'article il y avait « nous quittons le Directeur du Paris Instrumental Quintet, etc. etc. »

C'est sans doute cette bonne connaissance des lieux de concerts et des réseaux d'influence, une visibilité déjà fortement installée depuis 1928, ainsi que l'éclairage avisé de Marcel Grandjany qui permettent à René Le Roy d'être à l'origine du transfert du Quintette vers l'Amérique. Cette posture privilégiée du flûtiste à l'égard de ses partenaires se ressent également sur la photographie choisie pour le matériel publicitaire diffusé lors de leurs tournées américaines¹⁴¹.



Illustration 10 : le Quintette Instrumental de Paris (1935)

De g. à dr. : Pierre Grout (alto), Roger Boulmé (violoncelle), René Le Roy (flûte), Pierre Jamet (harpe) et René Bas (violon)

On distingue aisément l'instrumentiste qui prévaudra dans cette formation instrumentale singulière qui ne disposait pas, à l'instar du premier violon dans le quatuor à cordes, de meneur tout désigné. Cette mise en avant du flûtiste sera une constante dans les clichés du groupe dans

¹⁴¹ Archives familiales Jamet.

les décennies 1920 et 1930, avant que la figure de Pierre Jamet et du harpiste ne devienne visuellement le centre de l'attention, à partir de 1944.

1.2.3. Impressions d'un français en Amérique

Les nombreux échanges épistolaires entre Pierre Jamet et sa femme Renée nous offrent un témoignage rare et émouvant des impressions que le harpiste a pu ressentir en débarquant sur le continent américain. Ils apportent également un précieux éclairage sur les goûts du public américain, sur la réception de la musique française ou les habitudes de concert en Amérique. Pierre Jamet écrit à sa femme quasi quotidiennement, durant toute la durée des tournées, pour l'assurer du bon déroulement des concerts et rompre la solitude de ce voyage de trois mois et demi. Fort heureusement, il peut compter sur le soutien des autres membres du Quintette, mais également du couple Casadesus avec lequel il se lie d'amitié sur le trajet à bord du paquebot le conduisant sur les côtes américaines – le S.S. Washington de la *United States Lines*, inauguré deux ans auparavant. Cette plaisante compagnie illumine quelque peu son trajet, entaché par la mauvaise nourriture à bord, le manque de distraction et le tangage excessif qui contribue fortement à aggraver son mal de mer¹⁴² :

Robert Casadesus et sa femme sont vraiment extrêmement sympathiques, ce sont des amis que je voudrais avoir, lui est tellement naturel, intelligent et simple, il va m'écrire une prière pour harpe. Heureusement qu'ils sont avec nous, cela reconforte un peu, on parle de ses enfants, ils ont deux petits garçons restés en France naturellement.

Lors de la première tournée du Quintette en 1934, il ne manque pas de faire partager à sa femme ses premières impressions à l'accostage du paquebot à New York. Il découvre alors un paysage saisissant dont il n'avait pu mesurer la grandeur et la beauté l'année passée, lors de sa visite de courtoisie l'année précédente, « tant il y avait ce brouillard et c'était de jour¹⁴³ » :

Nous sommes arrivés en vue de New York à 4h et là nous avons stationné deux heures car le contrôle américain monte à bord du bateau pour vous interroger et on passe un véritable conseil, maintenant il faut montrer patte blanche, c'est très difficile d'arriver en Amérique sans contrat. Ensuite l'arrivée fut un émerveillement ; tous les buildings se détachant dans la nuit et toutes les fenêtres éclairées, c'était absolument féérique, incroyable, fantastique !! Il n'y a pas de mots pour dire ce que c'était beau. Jules Verne n'est rien à côté de cette vision absolument nouvelle pour un Européen [...]. Le débarquement fut bruyant car les américains poussaient des « hurrah » et des cris indescriptibles, c'en était émouvant. Pense qu'il y avait 700 passagers de tous les pays du monde [...]. Ensuite, après avoir dîné avec les Casadesus et des amis à eux, les Casadesus brûlaient de voir les fameux grands buildings, or Robert Casadesus est atteint de la maladie de vertige causée par la vue des hauteurs et

¹⁴² Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, à bord du bateau S.S. Washington en direction de New York, le 4 janvier 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁴³ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hôtel Sussex de New York, le 7 janvier 1934. Fonds Jamet, *idem*.

il avait très peur comme un gosse de ne pouvoir supporter cela ; en tournant une rue, nous arrivons brusquement sur le Rockefeller building entièrement éclairé par les projecteurs ! Te dire ce que c'était comme impression est impossible, je crois que c'est encore plus beau que l'an dernier, les Casadesus en étaient assis. Robert assez pâle a pu supporter vaillamment son mal et je l'ai vu aujourd'hui, il me dit qu'il s'habitue car ils sont très nombreux, ce n'est pas comme une tour isolée. Crois-tu que c'est drôle de souffrir de ce sentiment nerveux. Décidément, je crois que j'aime de plus en plus New York, c'est un peu comme une drogue cette étrange cité, et je suis sûr que tu penserais comme moi, malgré les laideurs qui s'y trouvent.

Le rythme des concerts, quoique très dense, lui permet de découvrir un pays inconnu et se familiariser avec la culture et les coutumes locales. La découverte de New York reste, pour lui, une expérience bouleversante¹⁴⁴ :

Temps presque chaud, je suis allé jusqu'à Manhattan, le bas de New York, quartier des hauts buildings, quartier des affaires, tout à fait à la pointe vers la mer, je me suis promené sur le fameux pont de Brooklyn, qui a plusieurs kilomètres de long. Là, il y a un étage spécial pour les piétons, un autre pour les trams et les autos et un troisième pour les trains. La vue sur les buildings est merveilleuse, c'est vraiment gigantesque.

Sillonner l'Amérique permet à Jamet de découvrir également un panel de paysages tout à fait diversifié et fascinant, il s'autorise parfois la comparaison avec son propre pays. Lors de sa venue en Ohio, il découvre avec étonnement le musée de Toledo¹⁴⁵ :

Arrivés hier à Toledo à 11h du matin après toute la nuit en chemin de fer, nous avons joué le même soir. D'abord l'après-midi je suis allé voir ma harpe qui était au musée où on donnait le concert, là une surprise ! Le musée de Toledo est peut-être ce que j'ai vu de plus beau jusqu'ici, c'est une énorme bâtisse construite comme un temple grec, là se trouve d'abord le musée que j'ai visité aujourd'hui, puis deux salles, dont une où se donnait notre concert, tu ne peux savoir quelle merveille ! Rien ne peut donner l'idée de ce qu'est cette salle. Je t'envoie la carte, c'est immense, et le plafond est construit de telle façon que l'on dirait un ciel ouvert et le soir, ce plafond est éclairé pendant que l'on joue comme un ciel de nuit très bleu foncé, et nous cinq éclairés par des projecteurs très doux, c'était magnifique ! Stravinsky jouait au même concert que nous avec Dushkin des transcriptions de ses œuvres pour piano et violon, nous avons eu un très grand succès, la salle était pleine à craquer [...] ! Ce musée est le don d'une seule personne, un riche milliardaire américain qui a 75 ans et laisse encore suffisamment d'argent pour l'achat et l'entretien du musée et pour les concerts, tout à fait avec son argent, sept concerts d'orchestre avec les plus grands orchestres absolument gratuits pour l'éducation du public, c'est merveilleux ! Pauvre France ! Que peut-elle à côté de cela ?

¹⁴⁴ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hôtel Sussex de New York, le 10 janvier 1935. Fonds Jamet, BLGF.

¹⁴⁵ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Fort Meigs Hotel Toledo Ohio, le 24 janvier 1935. Fonds Jamet, BLGF.

Parvenus à rejoindre la côte ouest, vers la fin de leur tournée, Pierre Jamet et ses collègues découvrent l'immensité du désert californien, ce qu'il ne manque pas de décrire à sa femme avec précision¹⁴⁶ :

Voici notre concert terminé ici, très grand succès et public très sympathique, très bonnes critiques principalement sur Debussy. Maintenant c'est surtout du pays que je veux te parler. Un paradis, des fleurs, des arbres gigantesques. Quelle végétation luxuriante descendant jusqu'à la mer, quelle joie après tous ces froids ! La ville est curieuse plus que belle, et surtout le quartier chinois fort intéressant, on se croirait absolument en Chine. Mon rhume se guérit complètement dans ce climat où on peut sortir sans pardessus, il y a des haies de mimosas, des arbres entiers de mimosas, des fougères arbres grands comme des palmiers, des eucalyptus géants, des écureuils qui trottent partout dans un parc immense comme le bois de Boulogne et qui grimpent sur vous, en espérant des cacahouètes [*sic*], des volières de toutes sortes d'oiseaux, un jardin japonais où on peut se croire en Orient, et on prend le thé avec des oiseaux des Iles des toutes les couleurs, des poissons rouges dans des lacs entourés d'énormes palmiers, enfin que dire du soleil, une joie de vivre !

La découverte du multiculturalisme et de la diversité des peuples est également pour lui source de grande richesse, comme le peuple indien, qui l'émerveille¹⁴⁷, mais également la communauté chinoise de San Francisco¹⁴⁸ :

Nous traversons des contrées admirables et paradisiaques ! Hier, Mr et Mme Britt¹⁴⁹ nous ont emmenés au Théâtre Chinois à San Francisco, c'est extrêmement curieux et un mélange de barbarie et de raffinement ! La salle était remplie uniquement par des Chinois, nous étions les seuls blancs.

Les renseignements que Pierre Jamet délivre à sa femme permettent également d'appréhender le public américain des années 1930. Tantôt enthousiaste, tantôt sarcastique, Jamet dévoile le profil des auditeurs dont la disparité est d'autant plus grande que l'est la variété des concerts auxquels le groupe s'adonne. Cette diversité de cadres (palaces, universités, salles de concert, ambassade...), implique une diversité de publics, du cercle amateur à l'intelligentsia new-yorkaise, des étudiants aux professionnels de la musique. À bien des égards, Jamet ne manque pas de souligner l'absence d'éducation, du moins musicale, d'un certain public se délectant de pages musicales connues et sans originalité. Le répertoire vocal, en

¹⁴⁶ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, William Taylor Hotel de San Francisco, le 20 février 1935. Fonds Jamet, BLGF.

¹⁴⁷ « Voir une mission catholique au milieu du désert de l'Arizona où nous avons vu des Indiens, c'était très curieux, surtout le paysage très désertique et sauvage, rien que des cactus et autres plantes de ce genre au milieu d'immensité pierreuses avec au fond des montagnes aux formes et aux couleurs étranges ». Extrait d'une lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Santa Barbara, le 28 février 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁴⁸ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, William Taylor Hotel, San Francisco, 22 février 1935, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁴⁹ Il s'agit du violoncelliste du Trio Salzedo et sa femme, que Pierre Jamet fréquente durant son séjour à San Francisco. Voir lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Santa Barbara, le 20 février 1935. Fonds Jamet, *idem*.

particulier opératique, demeure ainsi très prisé et assure, sans grande difficulté, le succès des cantatrices européennes venues en tournée¹⁵⁰ :

À 11h, invité à nouveau aux concerts de Waldorf-Astoria¹⁵¹, programme comme toujours idiot, la *Tosca*, *Carmen*, etc. etc. Enfin, là on rencontre de tas de gens du monde, comme on dit, des gens très distingués ! Et comprennent la musique comme ma concierge, même moins bien !

Cette appétence pour les airs opératiques les plus connus va de pair, selon Pierre Jamet, avec une incompréhension de la musique à caractère plus intime ou d'esthétique plus moderne. Au retour d'un concert partagé avec la chanteuse Ninon Vallin, Pierre Jamet fait ce constat¹⁵² :

Nous avons joué hier à Younstown et Ninon a chanté, salle de 2600 places et 2300 membres à la société, mais public très américain, Jongen était trop moderne !!! Vallin a eu son plus grand succès avec « Sur la mer calmée » de Butterfly !! C'est triste !

De la part de Pierre Jamet, l'expression « public très américain » n'est pas véritablement un compliment. Elle désigne, selon lui, un manque évident de culture et d'éducation musicale ainsi que la sur-représentation du genre féminin, davantage préoccupé par les rencontres mondaines qu'occasionnent ces soirées musicales que par le contenu du programme. « Public de femmes du monde absolument inintéressant¹⁵³ ! », « aucun plaisir à jouer devant ces oies¹⁵⁴ », les propos de Pierre Jamet peuvent parfois être tranchés. À Detroit, où ils sont reçus dans un établissement scolaire de jeunes filles aux mœurs très « libres », aux dires de Jamet, les musiciens se heurtent à nouveau au goût du public américain¹⁵⁵ :

Décidément ces gens ne comprennent rien à la musique, ils veulent seulement ne pas avoir l'air de ne pas comprendre, mais je suis bien persuadé que c'est seulement par crainte de déchoir et par orgueil que toutes ces dames écoutent [...] la musique. J'étais à côté d'une vieille dame critique de Cincinnati, qui ne comprend rien à la musique moderne mais elle écrit dans les journaux et les principaux critiquent tout, même les meilleurs, le chef d'orchestre souvent en particulier. Et me disant après que ce qu'elle avait trouvé « very nice » (très charmant) était la *Sérénade* de Gounod chantée par Ninon, mais qu'elle pensait que Fauré n'était pas bien et que Ninon Vallin ne devait pas

¹⁵⁰ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hôtel Sussex de New York, le 14 janvier 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁵¹ Waldorf-Astoria, situé sur l'île de Manhattan, est un célèbre hôtel de luxe de style art-déco. Inauguré en 1931, son gratte-ciel est resté longtemps le bâtiment le plus haut et le plus large du monde.

¹⁵² Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Mayflower Hotel de Akron en Ohio, le 29 janvier 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁵³ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, sl, le 17 janvier 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Detroit, 1^{er} février 1935. Fonds Jamet, *idem*.

être française parce qu'elle avait un accent en chantant !! (J'avais envie de lui dire « tais-toi tu m'affoles »).

A contrario, parcourir des milliers de kilomètres à travers toute l'Amérique du Nord peut réserver quelques surprises, comme la découverte d'une école française de harpe déjà fortement implantée, notamment par l'entremise de Marcel Grandjany et Carlos Salzedos. Le Quintette Instrumental de Paris est accueilli par un grand nombre d'écoles de musiques pleinement ralliées à leur cause. Le succès fut particulièrement présent en Californie et au Texas, où la harpe a acquis une grande visibilité : « tu ne peux savoir les deux jours mouvementés passés à Los Angeles, j'ai subi une invasion de harpistes ! Il y a 250 harpistes à Los Angeles¹⁵⁶ », relate-t-il à sa femme. Ou encore : « j'ai eu personnellement un succès très grand avec la harpe¹⁵⁷ ». Pierre Jamet acquiert également une satisfaction personnelle lors du concert du 2 mars 1935 à la Cathédrale de Houston, dans le cadre des « Tuesday musical club » : « vif succès hier soir au couvent, petite assistance mais très chaude, après nous étions reçus par le professeur de harpe de la ville qui a 42 élèves¹⁵⁸ ! ». Ce succès relatif lui permet de donner des cours particuliers auprès d'étudiantes harpistes américaines pendant toute la durée de son séjour, la plupart du temps sur recommandation de Marcel Grandjany, ce qui accroît un peu plus sa notoriété naissante aux États-Unis¹⁵⁹. Pierre Jamet rend compte quotidiennement à sa femme de ses activités musicales et émerveillements suscités par la découverte d'un nouveau continent. Plus riche encore que la première – en nombre de concerts effectués, en villes et kilomètres parcourus – la deuxième tournée du Quintette en 1935 s'achève sous les meilleurs auspices et ouvre la possibilité d'une troisième tournée l'année suivante.

1.2.4. L'échec de la troisième tournée en Amérique (1936)

L'idée d'une troisième tournée en Amérique prend naissance dès 1935, lors de la deuxième tournée qu'effectuent les membres du Quintette. Les premiers contours en sont décrits par Pierre Jamet dans les échanges épistolaires avec sa femme. Toujours sous la direction de Marks Levine à la tête du National Broadcasting Compagny Artists Services, le futur contrat est agencé différemment, plus lucratif pour les artistes et prometteur quant aux

¹⁵⁶ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Santa Barbara, 25 février 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁵⁷ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Santa Barbara, 28 février 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁵⁸ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Rige Hotel Houston, 3 mars 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁵⁹ « Je viens de répéter avec le Quintette et maintenant je dois m'habiller avant de donner une leçon à ma nouvelle élève, celle dont je t'ai parlé dans une dernière lettre, une élève de Grandjany, enfin une des trois élèves que j'ai ici, j'en ai déjà fait travailler deux, Mrs Weibert, Miss Allen et maintenant c'est Miss Betty Taret [ou Paret] ». Dans lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Sussex, 20 mars 1935. Fonds Jamet, *idem*.

engagements de concerts qui se dessinent. Mais une tournée aux États-Unis coûte très cher et le bénéfice final qu'en tirent les membres du Quintette n'est pas satisfaisant¹⁶⁰. Des négociations sont donc engagées entre eux et leur manager, afin de réévaluer leurs cachets et mieux optimiser leur temps sur place. Dès le 10 février, le sujet d'une troisième tournée est abordé lors d'une première entrevue entre les membres du Quintette et Marks Levine¹⁶¹ :

Aujourd'hui grande discussion au sujet du contrat possible pour la saison prochaine. Nous faisons des réserves *et nous avons raison !* C'est trop long pour que je raconte cela en détails, sache seulement que nous accepterons seulement *deux mois* de tournée avec un contrat minimum de 12.000 dollars pour les deux mois, seule possibilité pour avoir 10.000 francs de bénéfice nets, c'est vraiment très raisonnable, et nous ne pouvons pas nous expatrier ainsi pour moi, car, ma chérie, d'après les derniers calculs, si nous rapportons chacun 10.000 francs pour ces trois mois ce sera très bien.

À mesure que la tournée 1935 se déroule, celle prévue l'année suivante se précise, à la faveur de rencontres et de succès immédiats. La côte ouest en général, et la Californie en particulier, n'avait pas été foulée par le Quintette lors de la première tournée 1934. C'est donc une découverte d'autant plus satisfaisante qu'il rencontre un grand succès, laissant espérer de belles perspectives pour la future tournée : « notre succès a été si grand en Californie qu'il est très probable que le manager de la Californie en rapport avec Levine nous engagera l'an prochain probablement pour dix concerts¹⁶² ». René Le Roy et Pierre Jamet sont partie intégrante dans la recherche d'engagements et de partenariats, en particulier auprès des personnalités influentes du milieu artistique américain. Approchée par Pierre Jamet, Renee Weber, femme d'un certain Rudolf H Weber, lui envoie ses encouragements pour la future saison, non sans le mettre en garde des difficultés inhérentes au contexte économique de son pays¹⁶³ :

Quant aux concerts, je ferai mon possible et cela de tout cœur, pour tâcher de vous trouver quelque chose, soit pour vous ou pour le Quintette. Malheureusement, je crains que cela soit difficile, d'abord 1° à cause de cette question économique existante se rapportant à la valeur de l'or et aux bonds du gouvernement, ce qui a fait arrêter et supprimer des affaires tout au moins pour un moment, 2° à cause aussi de la saison qui s'avance, et des engagements des artistes déjà faits pour le reste (ou la

¹⁶⁰ « Les frais qu'entraînent les tournées aussi prolongées sur un territoire aussi vaste sont considérables et malgré le montant relativement élevé des cachets reçus par le Quintette, nos compatriotes ne retirent de leurs fatigues et de leurs travaux aucun avantage matériel. Leurs bénéfices couvrent tout juste leurs dépenses ». Note dactylographiée (accompagnée du brouillon autographe) d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur de France aux États-Unis, aucun destinataire de mentionné, Paris, le 26 avril 1935. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier n°576.

¹⁶¹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, à bord du train le conduisant de Denver à Seattle, 10 février 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁶² Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Santa Barbara, 28 février 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁶³ Lettre autographe de Renee Weber à Pierre Jamet, Sutton Wall, 19 février 1935. Fonds Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède USA Canada », dossier « Amérique : Canada USA correspondance + concerts », BLGF.

plupart) des concerts, réceptions et parties qu'il reste à donner. Enfin je ferai de mon mieux et je parlerai beaucoup de vous, du reste j'avais déjà commencé à faire ma petite propagande, et je demande à tout le monde de m'aider. N'oubliez pas : les deux premières années d'Amérique sont toujours dures. Après, cela va tout seul lorsqu'on a du talent, et puis nous ne demandons tous qu'à vous aider.

Deux figures de l'intelligentsia américaine sont approchées personnellement, dans le but de rechercher un soutien moral et un accord de principe sur un futur engagement : il s'agit d'Elisabeth Sprague Coolidge et de Dema Harshbarger. Une rencontre avec cette dernière, directrice de la National Civic Music Association, s'avérera tout à fait décisive¹⁶⁴ :

À Chicago, René et moi avons vu la présidente et organisatrice des « Civic Concerts », il faut t'expliquer qu'en Amérique s'est formé ce Civic Concert, c'est-à-dire « concert pour tous », sous l'instigation de cette femme Miss Harshbarger, et que dans notre tournée se trouvait huit Civic Concerts organisés naturellement par elle l'an dernier, si tu te rappelles. Une critique avait été faite pour ce concert (le seul Civic Concert que nous avons) à propos de la tenue en scène : que nous étions trop sérieux, etc etc. Cette année, pour plaire à cette Mrs Harshbarger, il fallait réussir, car comme nous le pensons René et moi cette femme possède sous sa direction 250 sociétés de Civic Concerts ! C'est formidable et si elle veut elle peut beaucoup pour nous l'an prochain, nous l'avons vu et elle semble cette fois vraiment disposée pour nous.

De même, Elisabeth Sprague Coolidge, puissante mécène et philanthrope américaine, avait fait ériger en 1926 un auditorium destiné à abriter les concerts de musique de chambre qu'elle organisait jusqu'alors à Pittsfield. La *Coolidge foundation*, quant à elle, intègre les locaux de la *Library of congress*. L'édition 1935 du festival Coolidge devant se tenir début avril, le Quintette Instrumental de Paris fut contraint de prolonger son séjour en Amérique afin d'honorer sa participation : décliner une telle opportunité « aurait été une très grosse gaffe vis-à-vis de Mrs Coolidge¹⁶⁵ ». Ce concert n'est pas dénué d'intérêt pour le Quintette qui mesure bien l'importance que cette figure peut apporter à leur carrière non seulement en Amérique mais également en Europe. Pierre Jamet fait part à sa femme du très grand succès obtenu à Washington : « Mrs Coolidge *enchantée* et je crois que nous tenons le filon avec elle¹⁶⁶ ». Aucun engagement de tangible sur les futures éditions du festival américain, néanmoins Coolidge, qui ne reste pas insensible à l'effort du Quintette en faveur de la musique moderne, confirme une future collaboration en Europe¹⁶⁷ :

¹⁶⁴ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, The Kahler, Rochester, Minnesota, 7 mars 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁶⁵ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Chesapeake and Ohio Lines, 6 avril 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁶⁶ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, The Mayflower Washington, 9 avril 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁶⁷ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hotel Saint Paul, Minnesota, 9 mars 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

Au fond, le tort que nous avons eu a été d'accepter le concert Coolidge aussi tard en avril, cela nous fait dépenser un séjour inutile à New York¹⁶⁸. Je sais bien que nous nous rattraperons ainsi par la suite car Mrs Coolidge nous engage pour deux concerts en Europe, pour jouer Malipiero, probablement le 27 avril à Paris avec au même concert les Pro Arte et le 11 mai à Londres et probablement plus tard la saison prochaine en Italie.

Enfin, un autre levier peut être actionné afin d'assurer une bonne réputation aux musiciens et leur permettre ainsi de poursuivre avec succès leur carrière aux États-Unis, il s'agit de l'impact de la presse écrite. Olin Downes (1886-1955), célèbre musicologue et critique musical du *New York Times*, était extrêmement influent dans le milieu musical américain. Réputé pour encenser autant que pour détruire un artiste, il avait assisté, en 1934, à leur concert au Town Hall de New York à l'issue duquel il aurait écrit¹⁶⁹ :

Les membres du Quintette Instrumental de Paris ont une musicalité exceptionnelle, ils ont le goût et la dévotion de leur tâche. Ils oublient leur individualité pour ne penser qu'à la qualité de l'ensemble et dans le but d'une haute vue de l'interprétation. Chacun est un instrumentiste accompli et un artiste scrupuleux en ce qui concerne l'exécution de sa tâche.

Le but, pour les membres du Quintette, est de maintenir et prolonger la bonne impression laissée par cette première confrontation. En ce sens, la *Sonata a cinque* de Malipiero joue un rôle déterminant. L'œuvre est une commande d'Elizabeth Sprague Coolidge, écrite spécialement pour le Quintette Instrumental de Paris qui devait en assurer la création lors du Festival Coolidge en avril 1935¹⁷⁰. Durant toute la tournée 1935 et, dans le but de préparer cet événement, le Quintette répète assidûment la nouvelle œuvre et la donne une première fois chez le couple Hearst, dont le mari est l'un des imprésarios du groupe – « celui qui voyage pour nous faire engager¹⁷¹ ». Le critique Olin Downes fait partie des invités ; sa présence est d'autant plus précieuse, à quelques jours de la Première, qu'elle permet d'assurer une très bonne publicité, si la bonne impression se confirme. Pierre Jamet fait état à sa femme des enjeux professionnels de ce concert privé sur leur future carrière¹⁷² :

¹⁶⁸ Venant du Michigan et étant ensuite attendus à Washington pour les derniers concerts de leur tournée, les membres du Quintette ont dû passer par New York pour de Le Roy et Jamet assurent, entre autres, le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart lors d'un concert à New Haven.

¹⁶⁹ Extrait d'un article du *New York Times* du 2 mars 1934, cité dans une plaquette publicitaire intitulée « Les Amis du Quintette Instrumental de Paris ». Archives Pierre Jamet, boîte n° 7, chemise n° 2 « documents divers », BLGF.

¹⁷⁰ Pour sa première en France, Le Quintette Instrumental de Paris crée finalement la *Sonata a cinque* de Malipiero le 24 mai 1935 à l'École Normale de Musique de Paris, dans le cadre des concerts de la société « Triton ».

¹⁷¹ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Hotel Sussex, New York, 17 mars 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

¹⁷² Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Swarthmore, 5 avril 1935. Fonds Jamet, boîte n° 9 « correspondance », dossier « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

Nous avons joué chez les Hearst mardi dernier, le Malipiero devant Olin Downes le critique, cela a très bien marché et je crois que le Quintette peut faire une grande carrière, Mme Hearst nous a dit que son mari qui était en tournée et ne pouvait assister à la matinée, car il fait ce qu'on appelle les « Booking » lors de concerts, tu sais cela, donc elle nous a dit que notre saison s'annonçait admirablement bien l'année prochaine, le 1^{er} concert est fixé pour le 10 janvier et la tournée ne sera que de deux mois et les conditions viennent d'être arrangées avec Lévine de façon à gagner plus, nous avons d'après ce calcul un bénéfice minimum *absolument assuré*.

L'enjeu de ces différentes rencontres s'avère tout aussi important que nécessaire si le Quintette entend se rendre à nouveau en Amérique en 1936 et compter sur le bon accueil que leur réserve le cercle musical. Au terme de cette deuxième tournée, le contrat d'engagement pour l'année prochaine est quasiment bouclé¹⁷³ :

Pour te parler un peu de l'entrevue avec Levine à New York au sujet de la saison prochaine, sache que nous ne paierons plus la propagande, les programmes, les publicités, en dehors, mais qu'il englobera tout cela en prenant 25% au lieu de 20, ainsi nous pouvons calculer exactement nos frais, et nous avons déjà calculé d'ailleurs, et lui demandons de nous assurer 400 dollars chacun par mois en *bénéfice net* tous frais, voyages, vie, hôtel, réglés, donc il a très bien compris cela et nous a assuré cela pour l'an prochain. Comprenant très bien que cette année la tournée très lointaine et très espacée nous empêchent d'obtenir le bénéfice que nous espérions pour 3 mois et demi, en résumant nous resterions 2 mois : janvier et février, l'an prochain en Amérique et aurions 800 dollars chacun de bénéfice soit 12.000 pour deux mois, ainsi cela vaut la peine, cette année, nous comptons rapporter chacun 700 dollars ce qui fera en tout et pour tout 10.500 pour tout le temps cité et bien peu mais il faut dire ce que tu sais déjà, que c'était à nos risques et périls si nous acceptions le concert de Washington aussi tard dans la saison [...]. D'autre part, je me suis fait connaître un peu à New York et cela peut me servir sans aucun doute dans la suite. Je n'ai pas perdu mon temps.

De retour à Paris, quelques mois plus tard, Pierre Jamet rédige une lettre à l'attention du directeur des concerts de Stockholm, Monsieur Envall¹⁷⁴, se rappelant à son bon souvenir comme harpiste au sein de l'orchestre entre 1930 et 1932. Dans cette lettre, intéressante à bien des égards, Jamet écrit :

Nous sommes actuellement un des groupements français les plus connus en Europe et aux États-Unis, tant par la nouveauté de la formation que par l'originalité des œuvres écrites spécialement pour nous ; nous retournons pour la troisième fois aux États-Unis en janvier et février prochains après deux saisons précédentes où nous avons donné chaque fois plus de 35 concerts.

Qu'est-il advenu de cette troisième tournée en question ? Aucune trace ni mention de quel concert américain que ce soit, durant les premiers mois de l'année 1936, n'a été retrouvée dans

¹⁷³ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen-Jamet, Chesapeake and Ohio Lines, 6 avril 1935. Fonds Jamet, *idem*.

¹⁷⁴ Lettre autographe de Pierre Jamet à M. Envall, Paris, 31 juillet 1935. Archives Pierre Jamet, boîte n° 12 « tournées Suède Canada USA », BILGF.

les divers fonds d'archives à disposition¹⁷⁵, elle n'a donc certainement pas pu avoir lieu. Mais si les raisons qui justifieraient cette annulation demeurent inconnues, le coût très important des frais de tournée pourrait, à nos yeux, en constituer la principale cause. Le contexte économique américain rend également plus difficile la programmation de concerts, comme le mentionne l'agente Anne Friedberg à René Le Roy et Pierre Jamet¹⁷⁶, et comme l'a personnellement vécu Henri Casadesus lors de sa tournée avec la Société des Instruments Anciens en 1933¹⁷⁷. À bien des égards, l'appui de l'ambassadeur de France aux États-Unis¹⁷⁸ en faveur du Quintette s'est révélé précieux ; dès le retour de leur tournée, en avril 1935, il adresse une demande de subvention au Service d'Œuvres Françaises à l'Étranger¹⁷⁹ :

Étant donné l'intérêt national que présente la continuation de ces tournées, il conviendrait de rechercher les moyens d'encourager par une aide nos compatriotes à poursuivre leur propagande artistique. Une réduction de 30 à 40% sur le prix de leur passage sur les bateaux de la Compagnie Générale Transatlantique serait une première et importante facilité donnée au Quintette. De plus, il conviendrait d'appeler l'attention du Bureau d'Expansion artistique sur les réels services rendus à l'art français par le Quintette Instrumental de Paris et d'insister auprès de son Directeur Mr Brussel pour qu'une subvention de 20.000 Francs environ lui fût accordée au cours de l'année 1936. Avec Monsieur Casadessus [*sic*] dont le talent de pianiste a fait cette année aux États-Unis une grande et durable impression, M. René Le Roy et ses camarades sont au premier rang de nos compatriotes qui représentent l'art français au-delà de l'Atlantique, avec autant de tact et d'éclat. Les aider à persévérer dans cette voie est un devoir et une nécessité.

En guise de réponse à cette requête, une lettre de Gabriel Pierné, en qualité de membre de l'Académie des Beaux-Arts, fait état de l'issue défavorable que le Quintette reçoit à la demande de subvention émanant du ministère des Affaires étrangères, ce qui renforcerait l'hypothèse de l'impossibilité, pour l'ensemble, d'avancer les frais pour leur prochaine tournée¹⁸⁰ :

¹⁷⁵ Outre les fonds d'archives Le Roy et Jamet dans lesquels aucun éventuel programme de concert donné aux États-Unis en 1936 n'ait été conservé, aucune mention du Quintette n'a été relevée dans le dossier « Angleterre, États-Unis et Canada, concerts donnés par des artistes ou des ensembles français, 1936-1940 » des archives diplomatiques. Voir AMAE, SOFE, Fonds 554/INVA, dossier n° 807.

¹⁷⁶ "I am sorry but I can not offer you any more concerts at the moment but, as I wrote to Mr Le Roy, times are very bad here and its difficult to get anything". Lettre de Annie Friedberg à Pierre Jamet, New York, le 22 novembre 1934.

¹⁷⁷ Dans une note jointe à une lettre adressée au Service des Œuvres à l'étranger, Henri Casadesus fait état de l'étendue du déficit causé par la crise économique à la suite de leur tournée du 4 janvier au 27 mars 1933. Sur un bénéfice net attendu de 13.025\$, seuls 8.625\$ ont été réellement touchés. Deux concerts, ont été « donnés et restés impayés pour faillite », soit 900\$ de perte, auquel s'ajoutent six « engagement résiliés pendant la période du 28 février au 6 mars » causés par la « fermeture des banques et en cours de tournée », soit un manque à gagner de 3.500\$. Note et lettre dactylographiée d'Henri Casadesus au Directeur du Service des Œuvres françaises à l'étranger (SOFE), Paris, le 29 mars 1933. AMAE, SOFE, dossier 417QO, chemise n° 576.

¹⁷⁸ Le Quintette Instrumental de Paris donna un concert à l'Ambassade de France à Washington le 9 avril 1935, quelques jours avant de quitter l'Amérique.

¹⁷⁹ Note dactylographiée (accompagnée du brouillon autographe) d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur de France aux États-Unis, aucun destinataire de mentionné, Paris, le 26 avril 1935. AMAE, SOFE, fonds 417QO, dossier n° 576.

¹⁸⁰ Lettre autographe de Gabriel Pierné à René Le Roy, sl, 31 janvier 1936. Fonds René Le Roy, dossier « correspondance, iconographie », BILGF.

Cher Monsieur, je suis allé mardi au ministère pour défendre votre cause et je suis désolé que les circonstances...budgétaires aient empêché le Conseil de prévoir dès maintenant l'appui pourtant si justifié que vous attendiez. M. Robert Brussel et moi-même nous avons dit quelle était votre heureuse propagande en faveur des musiciens français mais la crise hélas ! s'étend si durement que les subventions sont compromises. Nous recommencerons une autre fois, voilà tout ! Votre très dévoué Gabriel Pierné.

Le marasme économique dans lequel est plongée l'Amérique mais également la France, plus encore dans les années 1935 et 1936, contribue fortement à ébranler l'activité musicale du Quintette. Déjà affaibli financièrement par les deux tournées américaines qui se sont révélées onéreuses et relativement peu rentables, le Quintette peine à couvrir tous les frais engendrés par l'organisation de nouveaux concerts, et se trouve en outre dans l'impossibilité de trouver de nouveaux financements. Il n'en reste pas moins que les deux tournées effectuées par le Quintette Instrumental sous la conduite de René Le Roy – déjà tout à fait implanté en sol américain – offrent un témoignage de la grande vitalité des concerts en Amérique, dont les coutumes de pratique musicale demeurent relativement différentes de la France. Les salles de concerts y sont plus vastes, l'influence des réseaux et de la presse musicale y demeurent également plus importants, le public, manquant parfois d'éducation selon les dires de Jamet, montre goût musical finalement assez conventionnel, l'enseignement de la harpe y est également très développé. Les tournées révèlent également un système de gestion de carrière très perfectionné, au moyen d'un imprésario principal et de ses correspondants développés sur tout le territoire américain. Le recours à l'imprésario, non seulement en Amérique mais également en France, se généralise parmi les interprètes, soucieux de poursuivre une carrière musicale dans une époque en perpétuelle évolution sociétale.

1.3. Gestion de carrière et financements

Malgré le nombre conséquent d'archives et de documents d'époque relatifs au Quintette Instrumental de Paris, il subsiste encore un certain nombre d'interrogations concernant le fonctionnement interne du groupe. À quel montant s'élevaient leurs cachets d'artistes ? Quels étaient les frais engendrés ? Comment trouvaient-ils d'éventuelles subventions ou aides financières ? Face à ces questionnements, dont beaucoup ne peuvent trouver de réponse à l'heure actuelle, il ressort toutefois que trois personnalités ou organismes ont joué un rôle déterminant dans la gestion de carrière de l'ensemble durant leurs deux décennies d'activité. Dans un premier temps, il conviendra d'aborder la relation que les membres du Quintette ont entretenue avec l'A.F.A.A., principal organisme favorisant l'exportation des artistes à

l'étranger, et plus généralement avec les institutions gérées par l'État, que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises. Dans un deuxième temps, nous tenterons de déterminer les actions que Nadia Boulanger a menées en faveur de la promotion du Quintette instrumental et quelles peuvent être les répercussions sur la visibilité du groupe. Dans un troisième temps, nous reviendrons sur les fonctions de Marcel de Valmalète et sur l'émergence de la figure de l'*imprésario* à Paris.

1.3.1. *Le Quintette Instrumental de Paris au service de la diplomatie culturelle*

La période de l'entre-deux guerres en France voit s'instaurer progressivement les premières actions en faveur de l'expansion de l'art et de la culture française à l'étranger. Jusqu'alors, les efforts du gouvernement français en matière d'action culturelle se concentraient sur l'enseignement et la promotion de la langue française dans le monde, avec le soutien d'organismes tels que l'Alliance Française ou la Mission Laïque, créées respectivement en 1883 et en 1901. Dès 1920, le Service des Œuvres françaises à l'étranger (S.O.F.E.) voit le jour « de la nécessité, au lendemain de la guerre, de répondre à l'appel qui était adressé à la culture française par un grand nombre de nations nouvelles, agrandies ou rajeunies, et au désir de collaboration intellectuelle avec notre pays qui se manifestait parmi les peuples¹⁸¹ ». Sous l'égide du ministère des Affaires étrangères, le S.O.F.E. suit une ligne de conduite clairement établie dès le début de son activité¹⁸² :

La besogne à accomplir est à la fois d'élaboration et d'action. C'est à ce service des œuvres françaises que doivent venir les visites des universitaires et professeurs français répandus à travers le monde, des écrivains et artistes amis, des représentants des œuvres et de l'esprit français dans tout l'univers. Ce doit être pour eux un lieu de ralliement, une maison ouverte et amie, un centre de conseil et d'appui qui les empêche de souffrir de l'isolement et qu guide, documente et stimule leur pensée et leur action [...]. Nos lettres, nos arts, notre civilisation intellectuelle, nos idées, ont exercé de tout temps un puissant attrait sur les nations étrangères. Nos universités et nos écoles à l'étranger sont de véritables foyers de propagande en faveur de la France ; elles constituent une arme aux mains de nos pouvoirs publics. C'est pourquoi le ministère des Affaires étrangères et ses agents de l'extérieur doivent diriger et contrôler les initiatives, inspirer et favoriser à tout prix la pénétration intellectuelle française, avec la conviction qu'elle est une des formes les plus sûrement efficaces de notre action à l'étranger, qu'elle est, à l'égard des différentes nations, l'un des moyens les plus riches en ressources et les moins discutables de notre politique extérieure.

¹⁸¹ Yves-Henri Nouailhat, Sandrine Beteau, « La politique culturelle de la France à l'égard du Canada entre les deux guerres d'après les archives du Service des œuvres », dans *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 77, n°288, 3e trimestre 1990, p. 76.

¹⁸² Rapport à la chambre des députés sur le budget 1920, cité dans Albert Salon, *L'Action culturelle de la France dans le monde*, analyse critique, thèse pour le doctorat d'état des arts et des lettres, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1981, p. 188-189.

Bien que le S.O.F.E. dispose d'un budget conséquent afin de concevoir des projets et de les mettre en œuvre, la part allouée aux actions artistiques restait bien inférieure aux efforts déployés pour promouvoir la langue française. Aussi est-il décidé, dès 1922, de la création de l'Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques (A.F.E.E.A.), dans le but « d'atténuer la concurrence entre les services ministériels des Affaires étrangères et des Beaux-Arts [...], pour procéder aussi à une plus judicieuse utilisation des fonds d'État et ouvrir ces activités au mécénat en vue de lutter contre la puissante concurrence germanique¹⁸³ ». La musique occupe une place de premier plan¹⁸⁴ dans la politique culturelle menée par l'A.F.E.E.A., rebaptisée A.F.A.A. (Association Française d'Action artistique) en 1934. Aussi, afin de garantir « l'excellence et la valeur sûre tant des interprètes que des compositeurs¹⁸⁵ », la politique musicale menée conjointement par Alfred Cortot et Robert Brussel, journaliste au *Figaro*, s'appuie sur une trentaine d'interprètes français dont la réputation est déjà pleinement établie ainsi qu'une vingtaine de compositeurs considérés comme les dignes représentants de la musique française moderne. Pour des raisons évidemment budgétaires, les déplacements d'interprètes solistes ou en duo, les chefs d'orchestres ou compositeurs sont largement privilégiés, au détriment des ensembles instrumentaux de plus grande envergure, à l'instar des formations symphoniques. Il faut, par exemple, attendre 1948 pour qu'un orchestre symphonique français se fasse entendre outre-Atlantique, il s'agissait de l'orchestre de la radiodiffusion française, sous la direction d'Inghelbrecht¹⁸⁶. Parmi les compositeurs mis sur le devant de la scène internationale, retenons Fauré, Duparc, Widor, Pierné, Dukas, Roussel, Schmitt, Ravaud, Ravel, Ibert, Honegger, Milhaud, Poulenc et Auric, auxquels s'ajoutent les œuvres de compositeurs décédés, tels que Saint-Saëns, Debussy et Franck et, dans une moindre mesure, Berlioz, Massenet et Gounod. De 1922 à 1939, les interprètes soutenus financièrement par l'A.F.A.A. dans leurs activités musicales à l'étranger sont majoritairement pianistes, violonistes, chanteurs, à l'instar d'Alfred Cortot, Yvonne Astruc, Gabriel Bouillon, Marcel Ciampi, Yvonne Lefébure, Marguerite Long, Jacques Thibaud, Zino Francescatti, Jacques Février, Charles Panzera, Jean Doyen, Mme Ritter Ciampi, René Bénédicti, Lazare Levy, Nadia

¹⁸³ Danièle Pistone, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales*, n°156, 4^e trimestre 2013, p. 23.

¹⁸⁴ Bernard Piniou, *L'Action artistique de la France dans le monde. Histoire de l'AFAA de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 54.

¹⁸⁵ Morgan Poulizac, *L'AFAA : une politique pour la musique*, Maîtrise d'administration et gestion de la musique, Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 18.

¹⁸⁶ Alain Dubosclard, *L'action artistique de la France aux États-Unis : 1915-1969*, Paris, CNRS éditions DL, 2003, p. 158.

Boulangier, Ninon Vallin ou Maurice Maréchal¹⁸⁷. L'historien Bernard Piniau résume l'action artistique de l'A.F.A.A. en ces termes¹⁸⁸ :

Tous ces interprètes, au service des œuvres de cet ensemble de compositeurs – œuvres dont ils sont fréquemment dédicataires – vont véritablement jouer partout [...]. Ils écumant l'Europe, en tous sens, et n'oublient ni les États-Unis ni l'Amérique du Sud. En dix-sept ans des centaines de concerts sont organisés, certes d'inégale ampleur, d'inégale importance, mais partout relayés par l'envoi de partitions de ces mêmes compositeurs aux sociétés musicales et aux conservatoires locaux. Il est vrai que l'on est là en présence [...] d'une activité d'agence artistique, fondée sur un parti pris nettement défini et hautement revendiqué. Il s'agit de faire connaître, des professionnels comme des publics étrangers, à la fois un art français de la composition et un art français de l'interprétation, en s'appuyant au tout premier chef sur les apports rayonnants de Claude Debussy et de Maurice Ravel.

Dès lors, on peut légitimement penser que l'A.F.A.A. a directement contribué au rayonnement du Quintette Instrumental de Paris à l'international, dont les deux-cent cinquante concerts donnés à travers dix-sept pays sont sans commune mesure avec aucun autre artiste français, à l'exception peut-être du quatuor Calvet et du Trio Pasquier. À étudier la question de plus près, il apparaît qu'aucun document administratif n'atteste d'un quelconque appui financier de la part de l'A.F.A.A., sous forme de subvention exceptionnelle. Aucune somme éventuellement versée à l'ensemble n'est mentionnée dans les comptes-rendus de l'association et les rapports financiers. Tout au plus l'organisme joue-t-il le rôle de négociateur auprès des directeurs de la Société Nationale des Chemins de Fer Français ou de la Compagnie des Messageries Maritimes¹⁸⁹ pour obtenir des réductions de tarifs sur leurs frais de transport.

La propagande menée par le Quintette Instrumental de Paris en faveur de la musique française s'articule autour de deux axes : d'une part, le choix d'un programme musical composé presque exclusivement de musique française, en particulier contemporaine¹⁹⁰ ; d'autre part, l'organisation de représentations à visée diplomatique en pays étranger, telles que les Ambassade, les Légations de France, les instances royales dans les pays monarchiques, les réseaux de l'Alliance française, mais également des réceptions de délégations étrangères en France. En l'absence bien souvent d'édition de notices de concerts ni de recensions dans la presse, quelquefois évoquées dans les échanges épistolaires des interprètes, ces représentations à caractère officiel sont, à notre sens, largement sous-estimées quantitativement. Tout au moins pouvons-nous en dresser une liste non exhaustive :

¹⁸⁷ Bernard Piniau, *op. cit.*, p. 54-55.

¹⁸⁸ Bernard Piniau, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁹ Voir AMAE, Archives de l'AFAA, fonds 554INVA, boîte 171, chemise « réductions de tarifs pour le Quintette Instrumental de Paris et Monsieur René Le Roy, 1937 ».

¹⁹⁰ Les programmes de concert sera étudiée dans le chapitre suivant.

DATE	LIEU	CONTEXTE DE REPRESENTATION
Inconnue	Légation d'Autriche à Londres	En présence du Duc et de la Duchesse d'York ¹⁹¹
23/02/1926	Genève	A.F.E.E.A.
25/02/1926	Florence, chez Mme Spalding	Alliance Française
26/02/1926	Palazzo de Parte Guelfa, Florence	Alliance Française
13/11/1928	Ambassade de France en Pologne	Concert en l'honneur du Quintette
19/12/1929	Berne	A.F.E.E.A.
Années 1930	Maison Blanche, Washington D.C.	Nombreux concerts et récitals en présence du couple Roosevelt
28/11/1930	Ambassade de France au Royaume-Uni	En présence de Charles Corbin, ambassadeur
01/12/1930	Wigmore Hall, Londres	Under the patronage of His excellency the French Ambassador M ^r de Fleuriau
30/11/1932	Tunis	Alliance Française
16/11/1934	Ambassade de France au Royaume-Uni	En présence de Charles Corbin, ambassadeur
09/04/1935	Ambassade de France aux États-Unis	En présence d'André Lefebvre de Laboulaye, ambassadeur
21/12/1935	Légation de France en Yougoslavie	Inauguration de la nouvelle Légation de France, en présence du Prince Paul
12/1935	Radio de Belgrade	Sous l'égide de l'A.F.A.A.
17/12/1936	Den Haag	A.F.A.A.
1937	Naples, Palais Royal	Concert pour la Princesse de Piémont ¹¹
1937	Radio Berlin	Sous l'égide de l'A.F.A.A. ¹⁹² .
1938	Berne	Sous l'égide de l'A.F.A.A.
12/1938	Alexandrie (Égypte) 2 concerts	Sous l'égide de l'A.F.A.A.
12/1938	Ismâïlia (Égypte) 2 concerts	sous l'égide de l'A.F.A.A.

Tableau 14 : les principales représentations officielles du Quintette Instrumental de Paris dans le Monde

Plusieurs événements ponctuels – en Suisse, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Yougoslavie ou en Italie – ou lors de tournées – en Égypte notamment – ont été organisés sous le patronage de l'A.F.E.E.A. ou de l'A.F.A.A. Cela peut paraître relativement peu, en regard de la forte présence du Quintette sur le terrain international, avec près de 250 concerts ; il est étonnant que l'A.F.A.A. n'ait pas davantage employé l'ensemble à des fins de représentation officielle, sachant que le répertoire musical diffusé par le Quintette est en parfaite cohérence avec les aspirations de l'institution en matière de mise en valeur de certains compositeurs, tels que Pierné, Schmitt ou Ropartz. Quelques hypothèses peuvent être évoquées, comme la jeunesse de la formation et de ses membres ou la configuration originale de l'ensemble. Pour trouver des éléments de réponse, un dépouillement des assemblées générales de l'A.F.E.E.A. puis de l'A.F.A.A. sur une période couvrant les années d'exercice du Quintette (1925-1939¹⁹³) nous a permis de mettre en exergue les interprètes ayant le plus représenté la France sur le

¹⁹¹ Brouillon d'un curriculum vitae rédigé par Pierre Jamet, fonds Jamet, boîte n°13, chemise n°2, BLGF.

¹⁹² Compte-rendu de l'assemblée générale de l'A.F.E.E.A., AMAE, AFAA, fonds 576, dossier 66.

¹⁹³ Le tableau ci-après est issu du dépouillement des comptes-rendus de l'Assemblée générale de l'A.F.E.E.A. puis de l'A.F.A.A. consultables aux Archives du ministère des Affaires Étrangères, Fonds 554Inva, dossiers 61 à 67. Ni la BnF, ni les Archives diplomatiques ne disposaient des comptes-rendus de l'exercice 1930 et 1931. Par conséquent, nous ne disposons d'aucune information sur ces deux années.

terrain de la diplomatie culturelle. Ces comptes-rendus mentionnent les événements à caractère public donnés à l'étranger (expositions, inaugurations, concerts de musique française, diffusion radiophonique...) et les réceptions privées officielles données à Paris, ainsi que les envois de partitions et de disques. Dans le domaine seul de la musique de chambre, voici les ensembles ou interprètes mentionnés le plus fréquemment dans les événements parrainés ou organisés par l'A.F.A.A.¹⁹⁴ entre 1925 et 1939 :

NOM DE LA FORMATION INSTRUMENTALE OU INTERPRETES	EFFECTIF INSTRUMENTAL	NOMBRE DE REPRESENTATIONS
Trio Pasquier	violon alto violoncelle	52
Quatuor Calvet	quatuor à cordes	40
Quintette Instrumental de Paris	flûte harpe violon alto violoncelle	15
Société des instruments anciens (Casadesus)	quinton, viole d'amour, basse de viole, viole de gambe, clavecin	5
Henry Merkel, Marcelle Heuclin	violon piano	4
Quatuor Krettly	quatuor à cordes	2
Société des instruments à vent Taffanel (Le Roy)	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons	2
Jacques Thibaud, Alfred Cortot	violon piano	2
Marcel Darrieux, Jean Doyen	violon piano	1
Jacques Bricteux, Marie-Antoinette Veluard	violon piano	1
Georges Enesco, Alfred Cortot	violon piano	1
Robert Soetens, Francis Poulenc	violon piano	1
René Benedetti, André Navarra	violon violoncelle	1
Maurice Maréchal, Lélia Rousseau	violoncelle piano	1
Joseph Benedetti, Jean Hubeau	2 pianos	1
Trio Jacques Thibaud, Pablo Casals, Alfred Cortot	violon violoncelle piano	1
Trio Françoise et Madeleine Monnier, Madeleine Grovlez	violon violoncelle piano	1
Paris Trio (Massis, Chizalet, Colin)	violon violoncelle piano	1
René Benedetti, André Navarra, Joseph Benvenuti	violon violoncelle piano	1
Marcel Moyse, André Levy, Jean Doyen	flûte violoncelle piano	1
Marcel et Louis Moyse, Blanche(tte) Honegger	2 flûtes violon	1
Trio d'anches de Paris	hautbois clarinette basson	1
Quatuor Poulet	quatuor à cordes	1
Quatuor Rosé	quatuor à cordes	1
Quatuor Haskil	quatuor à cordes	1
Quatuor Ortembert	quatuor à cordes	1
Quintette à vent de Paris	flûte, hautbois, clarinette, cor, basson	1
Marcel Moyse, Lily Laskine, Marcel Darrieux, Robert Boulay, André Lévy	flûte, harpe, violon, alto, violoncelle	1

Tableau 15 : ensembles chambristes s'étant produit sous l'égide de l'A.F.E.E.A. ou de l'A.F.A.A. entre 1925 et 1939

¹⁹⁴ Nous avons volontairement écarté le répertoire vocal, en particulier celui des mélodies pour voix et piano abondamment représentées, pour ne garder que les ensembles instrumentaux relevant de la musique de chambre.

Si le nombre de représentations sous l'égide de l'A.F.A.A. nous paraissait faible en regard du nombre total de concerts donnés par le Quintette à l'étranger, la perspective en est tout autre à l'étude des ensembles chambristes parrainés par l'A.F.A.A. Il apparaît au contraire que Quintette Instrumental de Paris est l'ensemble qui dispose, aux côtés du Quatuor Calvet et du Trio Pasquier, des plus grandes faveurs de l'A.F.A.A., avec un total de quinze représentations réparties comme suit : un concert en 1929, un en 1935, six en 1938 et cinq en 1939. Si un certain nombre de concerts sont communs d'avec le précédent tableau, d'autres ne sont pas mentionnés dans les comptes-rendus. A l'inverse, les cinq concerts donnés en 1939 aux Pays-Bas et en Italie et qui ne sont pas mentionnés dans le tableau 14, ont nécessité la présence de musiciens de remplacement, esquissant la séparation définitive de l'ensemble quelques mois plus tard. Les trois représentations aux Pays-Bas et les deux en Italie ont nécessité la présence d'Étienne Ginot à l'alto et Auguste Cruque au violoncelle, faisant suite très certainement à la mobilisation de Pierre Grout et Roger Boulmé, tandis que Pierre Jamet, vraisemblablement pris par l'orchestre de l'Opéra de Paris, est remplacé par Odette Le Dentu. Par ailleurs, le Quintette ne dispose pas de la jouissance exclusive du répertoire pour quintette avec harpe, en particulier dans les années 1930, et d'autres interprètes de renom s'en emparent. En 1935, à l'occasion d'une réception de l'A.F.A.A. donnée en l'honneur de Gabriel Pierné, les *Variations libres et finale* ont été interprétées non pas par les membres du Quintette Instrumental de Paris, mais par Marcel Moyse (flûte), Lily Laskine (harpe), Marcel Darrieu (violon), Robert Boulay (alto) et André Levy (violoncelle). L'activité de Lily Laskine sur le terrain international était d'ailleurs remarquablement conséquent. Outre ces trois formations chambristes se démarquant très largement, évoquons également la Société des instruments anciens d'Henri Casadesus et le duo Henry Merkel, Marcelle Heuclin. Il se dégage donc, d'une manière très explicite, cinq ensembles tout à fait représentatifs de la pratique chambriste dans la France des décennies 1920 et 1930 : les formations traditionnelles, que sont le quatuor à cordes et le duo violon piano, des formations plus originales et atypiques, comme le trio Pasquier et le Quintette Instrumental de Paris, sur lesquelles la France peut se distinguer sur le terrain international, mais également le vif intérêt pour la musique ancienne, en particulier sur instruments d'époque, comme la Société des Instruments Anciens d'Henri Casadesus.

Les deux formations chambristes qui ont le plus bénéficié du patronage de l'A.F.A.A. sont le Quatuor Calvet et le Trio Pasquier. Le premier ensemble, fondé par Joseph Calvet en

1919, comprend des interprètes appartenant à la génération née à la fin du XIXe siècle¹⁹⁵, tout comme les membres du Quintette, tandis que les frères Pasquier fondent leur Trio en 1927, âgés respectivement de 25 ans pour Pierre, 24 ans pour Jean et 22 ans pour Étienne. Pour tenter d'expliquer le nombre important de représentations parrainées par l'A.F.A.A. pour ces deux formations, auxquelles s'ajoute le Quintette Instrumental de Paris, il convient d'observer très rapidement l'évolution de la politique culturelle menée par l'A.F.E.E.A. puis l'A.F.A.A. entre 1925 et 1939. Dans les premières années de fonctionnement de l'institution, priorité était donnée à une multiplicité d'événements de faible ampleur, mais couvrant très largement les pays d'Europe et d'Amérique. Étaient ainsi sollicitées nombre de formations déjà constituées, comme les quatuors Krettly, Poulet, Rosé, Haskil, ou bien des interprètes largement visibles, Alfred Cortot ou Madeleine Monnier, aussi bien en qualité de soliste qu'au sein de formations chambristes. À partir de 1932, les effets de la crise économique se ressentent sur le budget de l'A.F.E.E.A. et une nouvelle réforme statutaire¹⁹⁶, imposant un resserrement des représentations et du nombre de formations sollicitées, est progressivement mise en place. L'allocation du président Henry de Jouvenel, à l'assemblée générale du 7 mai 1934, en explique les raisons¹⁹⁷ :

Nos ressources se sont trouvées réduites en 1933. Pour obtenir avec un minimum de dépenses un maximum de résultats, nous nous sommes imposé de diminuer les frais généraux de l'Association et de concentrer de plus en plus nos efforts sur des manifestations importantes ou originales, de nature à accroître le renom de l'art français et à développer, selon nos humbles moyens, la coopération internationale. Les collaborateurs de notre Association et celui qui les dirige, M. Robert Brussel, ont compris la nécessité de ce resserrement et de cette concentration, dont les effets se font surtout sentir en 1934, et ont mis à les réaliser une bonne grâce et un dévouement dont vous voudrez certainement les remercier.

Dès lors, la politique déployée durant les années 1930 consiste à « éliminer le plus possible les interventions fragmentées, et à concentrer tout son effort sur des manifestations dont l'ampleur et l'éclat sont pleinement dignes de notre pays¹⁹⁸ ». C'est d'ailleurs à cette époque que le terme « action artistique » remplace officiellement celui d'« expansion » dans la nouvelle dénomination de l'Association. Bien sûr, comme le souligne André Bénac, vice-président de l'AF.A.A. en 1937, « la modicité de ses crédits ne lui permet de mener à bien de

¹⁹⁵ Georges Mignot au deuxième violon, remplacé par Daniel Guilevitch en 1926, Léon Pascal à l'alto et Paul Mas au violoncelle.

¹⁹⁶ Alain Pinau, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁷ Allocution de Henry de Jouvenel, président de l'A.F.E.E.A., AG du 7 mai 1934, compte rendu de de l'exercice 1933, p. 15. AMAE, fonds 554 Inva, dossier 64.

¹⁹⁸ Allocution de André Bénac, vice-président de l'A.F.A.A., AG du 21 mai 1935, compte rendu de de l'exercice 1934, p. 15. AMAE, fonds 554 Inva, dossier 65.

telles entreprises qu'au détriment d'autres projets non moins intéressants¹⁹⁹ ». Malgré cette politique plus stricte, le Quatuor Calvet est le premier groupement des trois à jouir de cette nouvelle ligne de conduite, en étant très largement sollicité. André Bénac, vice-président de l'A.F.A.A., justifie ce choix du Quatuor Calvet « auquel nous demandons beaucoup parce que son action à l'étranger s'avère particulièrement efficace ²⁰⁰ ». Ces « manifestations massives²⁰¹ », comprennent majoritairement des tournées en Allemagne, en Italie, en Afrique du Nord ou en Amérique, avec, pour le Quatuor Calvet, huit concerts parrainés par l'A.F.A.A. en 1933, seize l'année suivante, onze en 1935 et cinq en 1936. Le jeune Trio Pasquier profite également de cette politique de resserrement dès 1934 et bénéficie d'un accroissement spectaculaire du nombre de ses représentations sous l'égide de l'A.F.A.A. D'une représentation en 1934, deux en 1936, l'Association parraine dix représentations du Trio à travers le monde en 1937, comprenant leur première tournée en Amérique, puis trente-neuf en 1938, avec notamment des tournées en Allemagne, aux États-Unis et en Angleterre. Enfin, le Quintette Instrumental de Paris suit une trajectoire identique, correspondant à une sollicitation toujours plus accrue entre 1936 et 1939. Bien que l'ensemble soit, dans le milieu des années 1930, au sommet de leur carrière de musicien chambriste, c'est précisément à partir de 1936 que le Quintette diminue progressivement ses activités, la raison principale étant bien évidemment les dissensions autour de la nomination de Pierre Jamet à l'Opéra de Paris. Aussi jusqu'à la déclaration de guerre observe-t-on d'un côté la sollicitation toujours plus accrue du Quintette sur le plan international, en raison de sa notoriété en plein essor, et le déclin inévitable de son activité, en raison de ses bouleversements internes. Bien que cela sorte du cadre historique fixé par cette thèse, il serait pertinent d'observer le devenir de cette notoriété après la Seconde Guerre mondiale et des rapports qu'entretenait le Quintette Pierre Jamet, fondé en 1944, avec l'A.F.A.A.

Pour l'heure, les relations entre l'A.F.E.E.A. et le Quintette Instrumental de Paris ont très certainement facilité l'implantation de l'ensemble à l'international. C'est par la voie de René Bas, violoniste et secrétaire de l'ensemble, que le Quintette rendait compte de la retombée concerts donnés dans un cadre officiel à Jean Marx, président du S.O.F.E., plus rarement à

¹⁹⁹ Allocution de André Bénac, vice-président de l'A.F.A.A., AG du 23 juin 1937 compte rendu de de l'exercice 1936, p. 13, fonds 554 Inva, dossier 66.

²⁰⁰ Allocution de André Bénac, vice-président de l'A.F.A.A., AG du 21 mai 1935, compte rendu de de l'exercice 1934, p. 15. AMAE, fonds 554 Inva, dossier 65.

²⁰¹ Allocution de Henry de Jouvenel, président de l'A.F.E.E.A., AG du 15 juin 1936, compte rendu de de l'exercice 1935, p. 15. AMAE, fonds 554 Inva, dossier 66.

l'AF.E.E.A.²⁰². Dans une politique d'expansion de la culture musicale française à l'étranger, un échange de bons procédés s'opérait entre les Services attachés au ministère des Affaires étrangères, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui y voyaient là une occasion de resserrer les liens diplomatiques entre les nations, et les interprètes qui pouvaient continuer de bénéficier de facilités financières. Si le Quintette Instrumental de Paris bénéficiait largement, nous l'avons vu, du soutien de l'A.F.A.A. dans les années 1930, il ne peut en réalité qu'être un soutien moral²⁰³ et non pas financier. Il apparaît que la seule tentative concrète de demande de subvention de la part du Quintette Instrumental de Paris date de 1934. En ce sens, René Bas adresse une première lettre à Robert Brussel, directeur de l'A.F.E.E.A., le 25 février 1934, alors que le Quintette est toujours à New York, afin de lui rendre compte du succès de leur première grande tournée en Amérique²⁰⁴ :

Monsieur le directeur,

Nous sommes heureux de vous faire part des succès du Quintette Instrumental aux États-Unis et au Canada. Durant les mois de janvier et février, ce groupement aura donné ici 28 auditions (25 concerts et 3 auditions radiophoniques). Partout nous avons obtenu de très élogieuses critiques et nos programmes composés de musique française ont été accueillis avec beaucoup d'enthousiasme de la part du public.

Nous tenons à vous signaler également que nous avons eu l'honneur de jouer à la White House à Washington devant Monsieur le Président et Madame Roosevelt, concert où assistaient S.E. et Madame de Laboulaye.

René Le Roy a été l'hôte de la White House durant son séjour à Washington. A Ottawa, Monsieur le ministre de France au Canada et Madame Arsène Henry ont offert un déjeuner en l'honneur du Quintette Instrumental de Paris et une audition musicale à la Légation a suivi ce déjeuner.

Les grands succès du Quintette Instrumental nous permettent de signer à nouveau un contrat pour la saison prochaine et pour une tournée de concerts encore plus importante. Nous rentrons en France milieu de mars et nous serions très heureux de vous revoir et d'envisager les manifestations artistiques futures du Quintette Instrumental. Nous serons toujours très heureux de collaborer avec vous pour la diffusion de la musique française à l'étranger et nous vous prions de croire à notre dévouement absolu à cet égard.

Au mois d'avril, le Quintette Instrumental est engagé à Londres, pour un des concerts du London Museum (25 avril), et nous aimerions profiter de notre passage en cette ville pour nous faire entendre à l'Ambassade de France. Voudriez-vous être assez aimable pour écrire à S.E. Mr Corbin en ce sens et lui dire que nous serions libres pour une soirée *avant* le 25 avril ?

Une seconde lettre est adressée en novembre 1934, cette fois à Jean Marx, directeur du Service des Œuvres Françaises à l'étranger du ministère des Affaires étrangères, service

²⁰² Les échanges épistolaires entre René Bas, en tant que représentant du Quintette, avec le ministère sont dispersés dans plusieurs fonds, celui de la SOFE et de l'AFAA aux Archives Diplomatiques, ainsi qu'au département musique de la BnF, plus rarement dans le Fonds Jamet de la Bibliothèque La Grange-Fleuret. Cette dispersion a rendu difficile la mise à jour de la chronologie de certains échanges.

²⁰³ C'est d'ailleurs cette expression « soutien moral », plutôt que « soutien financier », qui est employée dans une note biographique de René Le Roy jointe dans un échange épistolaire entre Jean Marx et Édouard Daladier, ministre des Affaires étrangères, en date du 1^{er} février 1934. AMAE, SOFE, 417QO, boîte 576.

²⁰⁴ Lettre dactylographiée de René Bas à Robert Brussel, New York, le 25 février 1934. BnF, département de la musique.

décisionnaire sur le plan financier, afin de préparer un terrain propice à une demande ultérieure de financement de la part de l'A.F.A.A.²⁰⁵ :

Ainsi que Monsieur René Le Roy vous l'a promis lors de la récente visite qu'il a eu le plaisir de vous faire, je vous fais parvenir un calendrier relatant l'activité du Quintette Instrumental de Paris pendant la saison 1934-1935. La liste de nos engagements aux États-Unis d'Amérique est d'ailleurs incomplète, car d'ici la date de notre départ pour ce pays, d'autres concerts viendront s'ajouter à ceux mentionnés dans cette liste. Nous nous permettons de vous faire remarquer l'essor grandissant de notre groupement à l'étranger et la part active que nous prenons à la propagande de la Musique française.

Forts de leurs deux tournées triomphales aux États-Unis en 1934 puis 1935 dont ils reviennent avec des engagements fermes pour l'année 1936, les membres du Quintette Instrumental de Paris poursuivent leurs démarches d'une demande de subvention auprès de l'A.F.A.A. pour l'organisation de leur troisième tournée en Amérique, bénéficiant alors du soutien du ministre canadien à Ottawa²⁰⁶, d'Édouard Herriot²⁰⁷ et de l'ambassadeur de France à Washington, Henri Lefebvre de Laboulaye. Ce dernier, après la réception donnée par le Quintette en janvier 1935, adresse au Service des Œuvres Françaises à l'Étranger une lettre de recommandation²⁰⁸ :

Il conviendrait d'appeler l'attention du Bureau d'Expansion artistique sur les réels services rendus à l'art français par le Quintette Instrumental de Paris et d'insister auprès de son Directeur M. Brussel pour qu'une subvention de 20.000 francs environ lui fût accordée au cours de l'année 1936. Avec M. Casadesus, dont le talent de pianiste a fait cette année aux États-Unis une grande et durable impression, M. René Le Roy et ses camarades sont en premier rang de nos compatriotes qui représentent l'art français au-delà de l'Atlantique, avec autant de tact que d'éclat. Les aider à persévérer dans cette voie est un devoir et une nécessité.

Malgré les sollicitations en ce sens, aucune trace n'a été retrouvée concernant une éventuelle subvention de 20.000 francs, tout comme la réalisation de cette troisième tournée, comme étudiée au chapitre précédent. Il se pourrait que l'A.F.A.A. ait considéré que la subvention n'était nécessaire, en raison de la notoriété déjà acquise du Quintette en terre américaine. Seul René le Roy a bénéficié, à de rares occasions, d'une subvention en qualité de soliste ou de membre de la Société des instruments à vent Taffanel dont il avait assuré la

²⁰⁵ Lettre dactylographiée de René Bas, secrétaire du Quintette Instrumental de Paris, à Jean Marx, Directeur du Service des Œuvres Françaises à l'étranger, ministère des Affaires étrangères, Paris, le 2 novembre 1934. AMAE, SOFE, 417QO, boîte 506.

²⁰⁶ Lettre dactylographiée de Jean Marx, Directeur du S.O.F.E. à Robert Brussel, directeur de l'A.F.E.E.A., Paris, le 12 juin 1934, AMAE, SOFE, 417QO, boîte 506.

²⁰⁷ Lettre dactylographiée d'Édouard Herriot, maire de Lyon et député du Rhône à Pierre Laval, président du conseil et ministre des Affaires étrangères, Lyon, le 4 novembre 1935, AMAE, SOFE, 417QO, boîte 576.

²⁰⁸ Note dactylographiée d'Henri Levevre de Laboulaye sur le Quintette Instrumental de Paris à l'issue de la représentation à l'Ambassade de France à Washington le 9 avril 1935, sl, le 26 avril 1935. AMAE, SOFE, 417QO, boîte 506.

présidence au retrait de Philippe Gaubert. Dès le début des années 1920, René Le Roy connaît parfaitement les ressorts de l'A.F.E.E.A. avec laquelle il entretient une relation privilégiée. Au profit de sa carrière personnelle, il fait état, à chaque représentation, de ses succès en faveur de la diffusion de la musique française. Il sollicite d'ailleurs maintes fois l'A.F.E.E.A. afin de proposer l'ajout d'une représentation officielle dans ses tournées déjà programmées²⁰⁹, ou bien des recommandations auprès de personnalités influentes²¹⁰. René Le Roy est régulièrement reçu dans les bureaux de Robert Brussel, pour défendre son travail de propagande de la musique française à l'étranger et ainsi espérer un appui financier²¹¹ :

Je viens vous exprimer le désir que j'ai de pouvoir dès que possible vous exposer de vive voix mes divers projets musicaux pour la saison prochaine, susceptibles de vous intéresser, étant donné leurs caractères de propagande française.

Dès à présent je tiens à vous faire part d'un concert que je vais donner à Londres, le 27 novembre 1929 et pour lequel je serais très heureux d'avoir l'appui moral et financier de l'A.F.E.E.A. Je serai à Paris à partir du 25 septembre prochain et vous serais très reconnaissant de bien vouloir me donner rendez-vous aussi rapidement que possible.

Dans le cadre de son activité au sein de la Société Taffanel, c'était également de son ressort de soumettre des demandes de toute nature à l'Association, pour l'expansion des activités musicales à l'étranger menée par la Société Taffanel. Ainsi, dans une lettre adressée à Robert Brussel, René Le Roy informe les services ministériels de la prochaine tournée en Espagne de la Société du 4 au 23 décembre 1925. A ce titre, il adresse une demande de demi-tarif collectif pour les six membres de la Société Taffanel à l'occasion de leur déplacement à Irun et Cerbin. De plus, il sollicite l'appui de l'A.F.E.E.A. au sujet d'une demande de congé de l'orchestre de l'Opéra posée le corniste Vallet auprès de Jacques Rouché. Il est indéniable que René Le Roy a pu mettre à profit du Quintette les connaissances qu'il a acquises en matière de diplomatie culturelle et de formalités administratives permettant à son ensemble de mener une carrière internationale sous le patronage de l'État.

²⁰⁹ Voir par exemple la réponse de René Le Roy à Robert Brussel, après que ce dernier a sollicité le Lyceum Club de Londres, afin qu'il puisse se faire entendre dans son établissement lors de sa venue au Royaume-Uni : « Aussitôt le reçu de votre lettre et du télégramme de Mrs Stonfield qui était inclus, j'ai répondu à cette dernière en lui exprimant tous mes regrets à ne pouvoir accepter son aimable invitation à jouer le 24 novembre au Lyceum Club de Londres. Je suis malheureusement en effet dans l'impossibilité d'accepter cette offre très intéressante pour moi, étant engagé d'autre part depuis fort longtemps pour un concert à Châlons-sur-Marne et je ne puis absolument pas me dégager maintenant ». Lettre dactylographiée de René Le Roy à Robert Brussel, Paris, 9 novembre 1929. BnF, département de la musique.

²¹⁰ « Je tiens à vous remercier aussitôt de la propagande que vous avez bien voulu faire pour mon concert de Londres du 27 novembre prochain. Je vous suis très reconnaissant d'avoir signalé cette séance aux personnalités que vous me nommez dans votre dernière lettre et je ne doute pas de l'efficacité de vos recommandations ». Lettre dactylographiée de René Le Roy à Robert Brussel, Paris, le 7 novembre 1929. BnF, département de la musique.

²¹¹ Lettre dactylographiée de René Le Roy à Robert Brussel, Paris, le 7 septembre 1929. BnF, département de la musique.

1.3.2. Nadia Boulanger, un exemple de réseau d'influence

Les relations entre la musicienne et pédagogue Nadia Boulanger avec René Le Roy et Pierre Jamet mériteraient que l'on s'y attarde plus longuement que nous le réalisons ici, à la lumière des nombreux fonds d'archives éclatés entre plusieurs institutions françaises et américaines²¹². Néanmoins, un certain nombre de documents conservés dans les Fonds Le Roy et Jamet, ainsi qu'à la BnF, permettent de mesurer l'influence que la compositrice a pu avoir sur la carrière du Quintette Instrumental de Paris. Les relations entre Nadia Boulanger et le couple Jamet sont avant tout profondément amicales et intimes²¹³ : Nadia Boulanger fut le professeur de composition de Renée Hansen²¹⁴ ; elle fut témoin de son mariage²¹⁵ et choisie pour être la marraine de leur deuxième fille Francine²¹⁶. René Le Roy, de son côté, côtoie Nadia Boulanger dans la sphère professionnelle mais noue également une amitié de confiance qui l'autorise, par exemple, à se confier sur la mélancolie qui l'accable à son arrivée en Amérique après la déclaration de guerre. « Je suis plein de courage, et comme vous, j'espère du plus profond de mon cœur. Mais c'est dur, très dur, et je souffre horriblement », lui avouera-t-il²¹⁷. Dans une lettre du 12 janvier 1941, il lui écrit²¹⁸ :

Chère Mademoiselle et amie,

Je viens d'arriver en Amérique, ayant quitté Marseille le 20 décembre, et je m'empresse de vous annoncer ma venue en vous envoyant mes plus amicales pensées. Comment suis-je encore en vie, après avoir passé tout ce drame affreux au cours duquel j'ai failli être tué plusieurs fois, échappant miraculeusement aux plus grands dangers !

Je serais si heureux de vous revoir pour vous raconter tout cela et vous donner aussi quelques nouvelles de nos amis restés là-bas. Malheureusement, Cambridge est loin... Ne venez-vous jamais à New York ? Ma situation est malheureusement assez difficile actuellement, n'ayant presque pas de concerts, mon manager ayant refusé de me « booker » n'étant pas assuré de ma venue. Mais je suis plein de courage, et j'espère que d'ici quelques temps tout ira mieux. Je vous serais infiniment reconnaissant de bien vouloir à l'occasion penser à moi pour des concerts, des leçons etc etc et je prendrai tout ce qui se trouvera pour le moment.

²¹² Les documents appartenant à Nadia Boulanger ont été répartis, en 1979, entre la Fondation Lili et Nadia Boulanger, la bibliothèque de l'Université d'Harvard, la Bibliothèque polonaise de Paris, le Musée de la Musique, la Bibliothèque nationale de France et la bibliothèque du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Source : <https://mediatheque.cnsmd-lyon.fr/EXPLOITATION/fonds-nadia-boulanger.aspx>. Consulté le 04/07/2023.

²¹³ Le fonds Jamet déposé à la Bibliothèque La Grange-Fleuret dispose de près d'une centaine de lettres de Nadia Boulanger adressées à Renée Hansen, entre 1917 et 1979.

²¹⁴ Information de Ghislaine Petit-Volta, 9 mai 2022, recueillie par Gabriela Elgarrista, Bibliothèque La Grange Fleuret.

²¹⁵ Coupure de presse non sourcée conservée dans le Fonds Jamet, boîte n° 10 « coupures de presse (vrac) », BLGF.

²¹⁶ Aujourd'hui la toute petite a un mois ! C'est un premier anniversaire elle a droit à un douzième de bougie [...] ! Pour le parrain, malgré qu'il soit jeune pour aller avec Nadia, je pense que Maurice Sérullaz serait très bien, c'est vraiment le plus intime ami que j'ai, je l'ai connu tout enfant et nous sommes si liés tous ensemble, qu'en penses-tu ? ». Lettre autographe de Pierre Jamet à sa femme, le 21 novembre 1938, Fonds Jamet, boîte n°9bis, chemise « correspondance entre Pierre Jamet et Renée Hansen », BLGF.

²¹⁷ Lettre autographe de René Le Roy à Nadia Boulanger, « ma nouvelle adresse : c/o Mrs Foster, 299 riverside drive, New York City », le 6 février 1941. BnF, département de la musique.

²¹⁸ Lettre autographe de René Le Roy à Nadia Boulanger, en-tête Hotel Great Northern, New York City, le 12 janvier 1941, BnF, département de la musique.

En sollicitant ainsi Nadia Boulanger à son arrivée en Amérique, René Le Roy sait qu'il peut compter sur une alliée précieuse, dans la perspective de s'implanter professionnellement et musicalement dans son pays d'adoption. Car Nadia Boulanger connaît le flûtiste depuis plus de dix ans et ce n'est pas la première fois qu'elle lui donne accès à son réseau d'influence. Avant d'en étudier plus précisément les ressorts, il convient de rappeler dans quel contexte les membres du Quintette ont pu fréquenter celle qui, ultérieurement, leur facilitera les entrées. Les premiers rapprochements entre Nadia Boulanger et les membres du Quintette semblent s'opérer dans un contexte purement professionnel, à la fin des années vingt. Pierre Jamet n'avait pas encore rencontré celle qui deviendra sa future femme, Renée Hansen. Par conséquent, les échanges épistolaires se font, à leurs débuts, dans un but purement musical. Membre des comités exécutifs des deux principales sociétés de musique de chambre parisiennes à partir des années vingt²¹⁹, Nadia Boulanger prenait une part active dans l'organisation interne de la S.N.M. et de la S.M.I. C'est notamment à son domicile que se déroulaient les comités de lecture en vue d'établir la programmation musicale de la S.M.I.²²⁰. À ce titre, des échanges ont lieu, de manière tout à fait bilatérale, entre Nadia Boulanger et René Bas, parfois René Le Roy, afin que le Quintette puisse venir se produire. Nadia Boulanger incarne donc l'intermédiaire privilégié entre le groupe et les autres membres du Comité en charge de sélectionner les œuvres. Le 16 décembre 1928, elle sollicite le Quintette afin qu'ils prennent part au concert de la S.M.I. du 18 avril 1929²²¹. Celui-ci étant engagé, ce même jour, à faire entendre la *Sérénade* lors du Festival Roussel organisé à la Salle Gaveau, René Le Roy lui suggère alors de décaler la date, qui sera finalement fixée au 20 avril. C'est à cette date que le Quintette Instrumental de Paris est invité à créer le *Quintette* de Leo Smit, à la Salle des concerts du Conservatoire. Il était prévu initialement que René Le Roy y fasse à nouveau entendre la *Sonate* pour flûte et piano d'Erwin Schulhoff, composée en 1927 et dont il était le dédicataire. L'œuvre avait été créée le 10 avril 1927 à l'occasion d'un concert donné par la Société des instruments à vent²²² mais ne fut manifestement pas reprogrammée par la suite à la S.M.I. À l'issue du concert du 20 avril 1929, René Bas adresse une lettre à Nadia Boulanger, afin d'assurer la participation ultérieure du Quintette dans la programmation de la S.M.I. de la saison prochaine²²³ :

²¹⁹ Nadia Boulanger fut membre du comité de la Société Nationale de Musique durant les années 1919, 1922, 1924, 1925, 1927, 1928, 1930, 1932 et 1934 (dans Michel Duchesneau, *op. cit.*, n146 p. 62) et membre active de la Société de Musique Indépendante dès le début des années 1920 (*idem*, p. 91).

²²⁰ Charles Koechlin, « Quelques souvenirs sur ma situation et mes activités dans le monde musical », cité dans Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 91.

²²¹ Lettre dactylographiée de Nadia Boulanger à René Le Roy

²²² Joseph Baruzi, « Société des instruments à vent (10 avril) », *Le Ménestrel*, 15 avril 1927, p. 173.

²²³ Lettre dactylographiée de René Bas à Nadia Boulanger,

Chère Mademoiselle,

Afin de poursuivre la conversation que nous avons eu le plaisir d'avoir avec vous au concert de la S.M.I. du 20 avril où nous avons joué, le Quintette Instrumental propose de donner à un prochain concert de la S.M.I. :

1. Quintette pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle de Robert Casadesus

2. Divertimento pour violon, alto et violoncelle de K.B. Jirak

Pour ce qui est du Quintette de Robert Casadesus, vous nous aviez dit qu'il pourrait être sûrement retenu par le comité. Quant au Trio de Mr Jirak (auteur Tchéco-Slovaque) nous vous le recommandons particulièrement, c'est une belle œuvre que nous travaillons actuellement et dont nous pourrions vous soumettre la partition. Ce serait la 1^{ère} audition à Paris de cette œuvre.

La date à laquelle nous pourrions exécuter ces deux œuvres serait sans doute au premier concert de rentrée de la S.M.I., dans la première quinzaine d'Octobre, car nous serons en tournée après le 15 octobre et ne serons plus libres après que fin Avril ou début Mai 1930.

En vous priant de bien vouloir transmettre notre demande au Comité de la S.M.I. et en attendant la réponse de celui-ci, nous vous remercions à l'avance de votre sympathique intervention et vous prie de croire, chère Mademoiselle, à nos sentiments bien cordiaux et dévoués.

Manifestement, le *Divertimento* de Karel Boleslav Jirak n'a pas été retenu par le comité de la S.M.I. puisqu'il n'apparaît pas dans la programmation 1929-1930 ni dans les saisons ultérieures. En outre, il n'a pas été possible, pour le comité, de programmer le Quintette lors de la première séance musicale comme souhaité par René Bas, probablement parce que son programme avait déjà été fixé mais également en raison de l'indisponibilité des interprètes, engagés dans sa tournée aux Pays-Bas et en Suisse. Le concert d'ouverture de la saison 1929-1930 est en effet fixé à la date fort tardive du 19 décembre, autour d'œuvres de Ferroud, Rivier, Ravel et Barraud. C'est donc lors du concert de clôture que le Quintette assure en première audition le *Quintette* de Robert Casadesus, le 14 mai 1930 à l'École normale de musique²²⁴.

En dehors du cadre des Sociétés de musique de chambre, René Le Roy, Pierre Jamet et Nadia Boulanger se fréquentèrent également à l'occasion des enseignements d'été dispensés au Conservatoire américain de Fontainebleau. Les saisons musicales étant finies, les musiciens disposaient d'un emploi du temps fort allégé qui leur permettait de mener une autre activité professionnelle, comme les orchestres d'été ou l'enseignement auprès d'étudiants américains venue parfaire leur formation en France. De nombreux concerts d'étudiants, d'enseignants ou de musiciens reconnus se succèdent durant toute la période de formation. Nadia Boulanger se souvient de cette intense activité estivale²²⁵ :

En dehors des concerts, il y a, car c'est la vocation première de Fontainebleau, les cours de perfectionnement. Les élèves continuent à affluer pour suivre un enseignement de chant, de piano, de violon, de violoncelle, d'orgue, de chant choral, de direction d'orchestre, que sais-je encore ? de composition, naturellement. Toutes les branches de la théorie. Et ce monde passe un été tuant,

²²⁴ *Comoedia*, 16 août 1929, p. 4.

²²⁵ Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle, entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, éditions Van de Velde, 2004, p. 26.

écrasant, insoutenable et charmant, du 1^{er} juillet au 1^{er} septembre, été pendant lequel j'ai juste le temps de sauver la messe du dimanche.

Les interprètes dispensaient les cours à une promotion d'une centaine d'étudiants, à raison de deux cours individuels d'une demi-heure ou d'un cours particulier d'une heure par semaine²²⁶. Nadia Boulanger y tient les classes d'harmonie, de contrepoint et de composition dès la fondation du Conservatoire en 1921 pour en reprendre la direction après la Seconde Guerre mondiale. Elle y fréquente le harpiste Marcel Grandjany, qui assure l'ouverture de la classe de harpe et poursuit son enseignement jusqu'en 1935. Sans doute est-elle un témoin privilégié de la création, l'année suivante, du Quintette Instrumental de Paris, avant que Grandjany ne s'en désolidarise. Peut-être encore est-ce Nadia Boulanger qui propose le nom de Pierre Jamet à sa succession au poste de professeur de harpe lorsque Grandjany s'installe définitivement aux États-Unis. Pierre Jamet avait en effet épousé Renée Hansen en décembre 1931, son ancienne élève avec laquelle elle a toujours maintenu une relation amicale et sincère. René Le Roy, quant à lui, rejoint le Conservatoire de Fontainebleau dès 1930, il y enseigne jusqu'à son départ pour les États-Unis en 1940 puis reprend l'enseignement à son retour en France de 1947 à 1953²²⁷. Par leur constance, leur intensité et leur durée, les activités pédagogiques menées par René Le Roy, Pierre Jamet et Nadia Boulanger durant les années trente – mais plus encore les années d'après-guerre – au sein du Conservatoire américain de Fontainebleau sont un terrain particulièrement propice au développement des relations sociales et professionnelles.

Enfin, l'aventure des tournées américaines du Quintette n'aurait sans doute pas eu un tel retentissement dans leur carrière si l'ensemble n'avait pas pu profiter en amont du réseau d'influence de Nadia Boulanger. Outre son intense activité de pédagogue au sein du Conservatoire américain de Fontainebleau, Nadia Boulanger entretenait des liens étroits avec les personnalités du monde musical américain. Elle effectue un premier voyage dans le Nouveau Monde du 24 décembre 1924 au 28 février 1925 au cours duquel elle se fait entendre en tant qu'organiste soliste des plus grands orchestres du pays. C'est lors de cette première

²²⁶ Plaquette de présentation du Conservatoire américain de Fontainebleau, descriptif des cours de Pierre Jamet et René Le Roy, ca. 1950, fonds Le Roy, « programmes de concerts », BLGF.

²²⁷ Laurence Equilbey, *René Le Roy, une époque, un interprète*, mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction d'Edith Weber, Sorbonne Université, 1984, p. 107.

visite qu'elle s'assure le soutien d'un large réseau comprenant en premier lieu des personnalités musicales, telles que chefs d'orchestre, interprètes, pédagogues, compositeurs ou mécènes²²⁸ :

La tournée a été en partie parrainée par le ministère français des Affaires étrangères, et le statut de Boulanger en tant qu'ambassadrice culturelle est évident dans une grande partie de son activité. Avant de quitter la France, elle fait circuler un questionnaire sur les tendances actuelles auprès des grandes personnalités musicales, et ses conférences et concerts sont largement consacrés à informer le public américain sur la musique contemporaine et la culture musicale en France [...]. La tournée de Boulanger s'appuie sur un large réseau de relations sociales, dont beaucoup ont été établies lors de son activité caritative durant la guerre, en tant que fondatrice-directrice du Comité franco-américain du Conservatoire de Paris ou à travers son enseignement d'après-guerre au Conservatoire américain de Fontainebleau. Son plus grand soutien était Walter Damrosch, le chef d'orchestre de la New York Symphony Society, dont le travail avec des musiciens militaires américains et français pendant la Première Guerre mondiale a conduit à la fondation du Conservatoire américain. Harry Harkness Flagler, le principal bailleur de fonds de l'Orchestre symphonique de New York, a joué un rôle déterminant dans la collecte de fonds pour son voyage. Boulanger est restée dans l'appartement new-yorkais des Damrosch toute la période durant laquelle elle était sur la côte est, et ses principaux concerts comprenaient une apparition en tant qu'organiste soliste avec le New York Symphony pour le *Concerto pour orgue et orchestre* en ré mineur de Haendel et la création de la *Symphonie pour orgue et orchestre* d'Aaron Copland. Serge Koussevitzky, dont Boulanger avait défendu les concerts parisiens dans ses critiques musicales du début des années 1920, lui rendit la pareille en l'accueillant à Boston, où il était arrivé quelques mois auparavant en tant que chef d'orchestre du Boston Symphony Orchestra. Parmi les derniers engagements de la tournée de Boulanger, des reprises de la *Symphonie pour orgue* de Copland et d'autres œuvres avec le BSO.

Selon Janice Brooks, le rôle joué par ses propres étudiants dans le succès de cette tournée a été tout aussi important, si ce n'est plus, que celui des professionnels du monde musical²²⁹ :

La professeure de musique de Philadelphie Katharine Wolff a commencé à étudier avec Boulanger à Fontainebleau en 1923 et a rapidement intégré le cercle intime de son professeur. Wolff a embarqué de France aux côtés de Boulanger à bord de l'Aquitaine et a été indispensable pour l'organisation de

²²⁸ “The tour was partly sponsored by the French Ministry of Foreign Affairs, and Boulanger’s status as a cultural ambassador is apparent in much of her activity. Before leaving France she circulated a questionnaire about current trends to leading musical figures, and her lectures and concerts were largely devoted to informing American audiences about contemporary music and musical culture in France [...]. Boulanger’s tour built upon a large network of personal relationships, many established during her wartime charity activity as a founder-director of the Comité franco américain du Conservatoire de Paris or through her postwar teaching at the Conservatoire américain de Fontainebleau. Her most powerful supporter was Walter Damrosch, the conductor of the New York Symphony Society, whose work with American and French military musicians during the First World War was instrumental to the foundation of the Conservatoire américain. Harry Harkness Flagler, the principal financial backer of the New York Symphony, was instrumental in raising funds for her trip. Boulanger stayed in the Damrosches’s New York apartment for most of the time she was on the East Coast, and her major concerts included an appearance as organ soloist with the New York Symphony for Handel’s Organ Concerto in D Minor and the premiere of Aaron Copland’s Symphony for Organ and Orchestra. Serge Koussevitzky, whose Paris concerts Boulanger had championed in her concert criticism of the early 1920’s, return the favor by welcoming her to Boston, where he had arrived only a few months before to become the conductor the Boston Symphony Orchestra. Among the final engagements of Boulanger’s tour were repeat performances of Copland’s organ Symphony and other works with the BSO”. (Jeanice Brooks, «« What an arrival ! »» *Nadia Boulanger’s New World (1925)* », dans Jeanice Brooks (dir.), *Nadia Boulanger and her world*, Chicago London, The University of Chicago Press, 2020, p.147-148. Traduit par nos soins).

²²⁹ “The Philadelphia music teacher Katarine Wolf began studying with Boulanger at Fontainebleau in 1923 and rapidly became a member of her teacher’s inner circle. Wolf accompanied Boulanger from France on the *Aquitania* and was indispensable in making travel arrangements within the United States and organizing Boulanger’s schedule in Philadelphia. Former students – including Melville Smith, Aaron Copland, Virgil Thompson and many others – assiduously attended her lectures and escorted her to musical and social events. Others, such as Walter Piston and Caroline McFadden, helped to organize her appearances at clubs, schools, and universities. The warmth of her student’s welcome and Boulanger’s immense gratitude form a frequent theme of her journal”. (Jeanice Brooks, «« What an arrival ! »» *Nadia Boulanger’s New World (1925)* », dans Jeanice Brooks (dir.), *Nadia Boulanger and her world*, Chicago London, The University of Chicago Press, 2020, p. 148. Traduit par nos soins).

sa tournée aux États-Unis et gérer l'emploi du temps de Boulanger à Philadelphie. D'anciens étudiants - dont Melville Smith, Aaron Copland, Virgil Thompson et bien d'autres - ont assidûment assisté à ses conférences et l'ont accompagnée à des événements musicaux et mondains. D'autres, comme Walter Piston et Caroline McFadden, ont aidé à programmer ses apparitions dans des clubs, des écoles et des universités. La chaleur de l'accueil de ses étudiants et l'immense gratitude de Boulanger constituent un thème fréquent de son journal.

Cette proximité qui s'opère entre Nadia Boulanger et ses élèves transparait dans l'importante correspondance conservée dans le Fonds Boulanger de la BnF, la pédagogue incarnant tour à tour, pour cette jeunesse, les postures de la confidente, de l'ami, de la conseillère de vie professionnelle mais également privée²³⁰. Le succès de cette première tournée opère dans les deux sens : elle acquiert en Amérique une solide réputation, annoncée partout comme « the famous French organist²³¹ », et y fait des rencontres déterminantes dans les milieux aussi bien universitaires, musicaux que mondains. Paradoxalement, c'est par le biais de son activité de pédagogue au Conservatoire américain de Fontainebleau mais également à son domicile de la rue Ballu que se consolide sa réputation en Amérique, sans qu'elle n'ait besoin d'y fouler à nouveau la terre, sauf en de rares occasions²³². Elle refuse la chaire permanente de musique proposée par le Curtis Institute de Philadelphie, en raison de la santé déclinante de sa mère²³³. Un certain nombre de documents issus des fonds d'archives de Pierre Jamet et de René Le Roy révèle l'importance que Nadia Boulanger a eue dans bien des aspects de leur carrière professionnelle. Un document inédit écrit mais non signé de la main de Nadia Boulanger à l'attention de Pierre Jamet et des membres du Quintette est conservé dans le Fonds Jamet de la Bibliothèque La Grange Fleuret. Il nous en apprend davantage sur le cercle américain de Nadia Boulanger tel qu'il était fixé aux alentours de 1932 ou 1933. Sur ce petit document comprenant six pages recto-verso, on peut lire une liste de noms de personnalités américaines avec un commentaire sur la nature du lien qui les unissait. Ce carnet d'adresse est retranscrit ci-après dans l'ordre d'apparition des personnes citées :

²³⁰ Voir Catherine Massip, « Nadia Boulanger et ses réseaux à travers sa correspondance », dans Jeanice Brooks (dir.), *op. cit.*, p. 61.

²³¹ Jérôme Spycket, *Nadia Boulanger*, Lausanne, éditions Payot, 1987, p. 76.

²³² Nadia Boulanger y retourne en 1937 puis deux mois en 1940.

²³³ Jérôme Spycket, *op. cit.*, p. 78.

Carl Engel	Grosse influence, éditeur Quarterly
Moore	Compositeur, ancien élève NB, professeur Columbia University
Mrs Westheim	Milieu League of composers Direct. Coscob Press. Grande influence dans milieux modernes
Miss Lawton	à la bibliothèque Chère amie, amie de Dick Hammond, compositeur de mes élèves
M. Damrosch	inutile (de nos amis les plus intimes, grande personnalité, les deux admirables amis, j'habitais chez eux à NY)
Miss Tucker	amateur, très distinguée, grande amie de Polly Damrosch
David Mannes	(elle sœur de Walter Damrosch) ont une école importante, grande activité, je les connais <u>beaucoup</u>
Stokowski	-----
Mlle de Mare	fait des conférence, on me dit grande influence la connais depuis des années
Miss Anderson	(mon élève à Fontainebleau) amateur, milieu intelligent artiste [...]
Miss Lederman	secrétaire League of composer, charmante
Mrs Reis	présidente League of composer, très active
Mrs Roosevelt	amateur, a, avait en tous cas, grosse influence
Mr Bennett	ami intime, élève pendant des années Comp. chef d'orchestre, a <u>gagné 2 des prix sur 5</u> offerts par Victrola pour une œuvre symphonique
Mr Rogers	prof. chant – s'occupe comme Chairman je crois de Fontainebleau Ai soupé chez eux le 31 déc. en débarquant
Mr & Mrs Flagler	subventionnaient NY Symphony – merveilleuse bonté, grands amis des Damrosch
Copland	compositeur de mes élèves proches, grande valeur. Autorité morale
Milieu de mes élèves	Blitzteen, Litkowitz, Siegmeister, Sapira
Maganini	flûtiste, chef d'orch. A fondé des concerts Jadis mon élève, a beaucoup composé
Mr Hugh Ross	le connais peu, assez grosse influence
Miss Marsbauer	compositeur, la connais depuis 25 ans
Dr Goldmark	prof comp. Juilliard School, compositeur connu, <u>sourd</u> Suis assez liée avec lui
Miss Diller	a fondé une école de musique remarquable, solfège
Teddy Chanler	comp. famille très vieille des États-Unis parmi mes plus chers élèves et amis
Mrs Holden	amateur, éclairée, mari architecte. Son père, ambassadeur
Mason	prof Columbia Univ. ou Dean. Compositeur Je le connais peu, grande influence
Payne de Forest	mon ancien élève, prof. Son père je crois conservateur au Métropolitain
Si vous rencontrez : G. Reynolds, Dick Hammond, vous pouvez tout demander de ma part et aussi à Louise Talma. Tout mon respect à Ziloti le grand pianiste	

Tableau 16 : liste de personnalités américaines recommandées par Nadia Boulanger au Quintette (ca. 1933²³⁴)

²³⁴ Document manuscrit non signé conservé à la Bibliothèque La Grange-Fleuret, Fonds Jamet, boîte n°1.

Nous retrouvons, dans cette liste, des personnalités avec lesquelles elle a noué des liens dès les années vingt, lors de sa première tournée, comme Walter Damrosch et Aaron Copland, mais également d'autres personnalités du monde musical américain que l'on pourrait, pour plus de clarté, diviser en quatre catégories : tout d'abord, les chefs d'orchestres et compositeurs américains, également ceux rattachés à la *League of Composers*²³⁵, évoluant principalement sur la côte est du pays ; ensuite, le cercle de ses anciens ou actuels élèves, particulièrement ceux rencontrés au Conservatoire de Fontainebleau ou dans le cadre de leçons privées, dont on a pu mesurer l'importance lors de sa première tournée ; également, les musiciens interprètes, pédagogues ou dont le métier appartient au milieu professionnel musical ; enfin, les amateurs d'arts et mélomanes, diffuseurs de la musique, éventuellement mécènes ou philanthropes. Dans la catégorie des compositeurs et chefs d'orchestre influents, nous retrouvons le cercle new-yorkais des années vingt et trente dans lesquels Nadia Boulanger évoluait, comprenant Walter Damrosch (1862-1950), dont la récente émission radiophonique de vulgarisation de la musique l'avait rendu très populaire²³⁶, Leopold Stokowki (1882-1977), le pianiste et chef d'orchestre Alexandre Ziloti (1863-1945), auquel s'adjoint le cercle de la *League of composer*, autour de la personnalité de sa présidente Claire Reis (1888-1978). Leopold Stokowki, chef d'orchestre d'origine anglaise, était à la tête du Philadelphia orchestra depuis 1912, tandis qu'Alexandre Ziloti, pianiste d'origine ukrainienne, avait choisi New York comme ville d'adoption au début des années vingt. Créée en 1923 à New York, dans une décennie où fleurissaient les réunions de compositeurs sous un même nom de Société²³⁷, la *League of composer* possède une ligne de conduite claire en faveur de la diffusion de la musique moderne de tous horizons et la promotion de jeunes compositeurs américains²³⁸. Parmi les anciens élèves de Nadia Boulanger cités dans le document, nous retrouvons Douglas Moore (1893-1969), Marc Blitzstein (1905-1969), Israel Citkowitz (1909-1974), Robert Russel Bennett (1894-1981), Aaron Copland (1900-1990), Élie Siegmeister (1909-1991), Quinto Maganini (1897-1974), Marion Bauer (1882-1955), Theodore

²³⁵ Principal concurrent de la *League of Composers*, l'*international Composer's guild* fondée en 1921 sous l'impulsion de Varèse s'intéresse de près aux activités du Quintette Instrumental de Paris en Amérique, notamment en raison de la présence, dans le comité fondateur, du harpiste Carlos Salzedo proche de Pierre Jamet. Salzedo, dans une lettre à Pierre Jamet datant de 1925, lui écrit : « j'ai entendu des choses intéressantes sur vous, notamment votre intérêt aux mouvements contemporains – chose rare parmi nos collègues ». Lettre dactylographiée de Carlos Salzedo à Pierre Jamet, 31 août 1925, Fonds Jamet, boîte n°9, chemise n° 1 « correspondance professionnelle adressée à Pierre Jamet », BLGF.

²³⁶ À partir de 1924, Damrosch anime l'émission *Music appreciation hour*, sur la NBC, qui aborde, de manière plaisante, la musique classique à l'attention des élèves et étudiants néophytes.

²³⁷ Retenons, par ordre chronologique de fondation, *Pro musica* (1920-1944), *Composers' guild* (1921-1927), 44), *Henry Cowell's New Music Society* (1925-36), et la *Pan American Association of Composers* (1928-1934).

²³⁸ “ The League is being incorporated with the following objects: to encourage, support and make possible the production of music representative of the present time; to present the best of such music regardless of nationality or school of composer; to enable new composers to achieve production and publication; to further the publication of modern music; to promote cooperation among composers of all nations and encourage the formation of similar groups in other countries, and, finally, to present, not for profit, concerts which shall represent and encourage the new tendencies in music”. Dans David Metzger, “The League of Composers: The Initial Years”, *American Music*, vol. 15, n°1, Spring 1997, p. 46.

(Teddy) Chanler (1902-1961), Payne de Forest, Gerry Reynolds, Richard (Dick) Hammond (1896-1980) et Louise Talma (1906-1996). Nous l'avons vu, le milieu des établissements de formation musicale et les Universités étaient les principaux lieux de diffusion de la musique de chambre. Nous en retrouvons quelques représentants, tels que David Mannes (1866-1959), violoniste et chef d'orchestre, instigateur des concerts gratuits donnés au Metropolitan Museum, Hugh Ross (1898-1990), chef de chant à la Schola Cantorum de New York et professeur à la Manhattan School of Music, Rubin Goldmark (1872-1936), professeur de composition à la Juilliard School, la violoniste Angela Diller (1877-1968), fondatrice de la Diller-Quaile School of Music de New York City, Daniel Mason (1873-1953), à l'époque chef du département musique de la Columbia University, ou des personnalités liées au Conservatoire américain de Fontainebleau, comme le couple Rogers, le philanthrope Francis Rogers en étant l'administrateur principal à New York²³⁹ et son épouse à la tête de la classe d'élocution²⁴⁰. Enfin, les noms de personnalités mélomanes susceptibles d'être intéressées par la programmation d'un artiste français sont également évoquées, comme Dorothy Lawton (1874-1960), pianiste et pédagogue, mais également bibliothécaire en chef du département musique de la *New York Public Library* accueillant des concerts de musique moderne²⁴¹, Carle Engel (1883-1944), éditeur de l'influent journal *Musical Quarterly*, Jeanne de Mare (1884-1974), femme de lettre et musicologue conférencière d'origine française – elle poursuit des études de philosophie à la Sorbonne – Eleanor Roosevelt (1884-1962), dont on connaît la passion pour l'art et la musique en particulier, et une certaine Miss Tucker, amies des Damrosch.

Outre la mise à disposition de son carnet d'adresse à Pierre Jamet, Nadia Boulanger est aussi la rédactrice d'un certain nombre de lettres de recommandation aux personnalités qu'elle juge nécessaire de prévenir de la venue prochaine de Pierre Jamet (diffuseurs, musiciens reconnus, personnalités influentes). Jean-Clair Vançon revient sur ce rôle d'intercesseur en faveur des collègues qui demandent son appui²⁴² :

Le levier qu'est Nadia Boulanger n'est pas qu'une interface de communication entre deux membres non connectés du réseau. S'y surimprime en effet la « valeur ajoutée » apportée par l'autorité artistique dont jouit cette « musicienne totale » ; et la médiation de commutation se fait, le plus souvent, médiation de recommandation. Cette dernière dimension sera parfois seule recherchée par le demandeur ; et le fonds de correspondance regorge de courriers requérant de Boulanger une lettre

²³⁹ Kendra Preston Leonard, *The Conservatoire Américain: a History*, Lanham, The Scarecrow press inc., 2007, p. 14.

²⁴⁰ Kendra Preston Leonard, *op. cit.*, p. 21.

²⁴¹ Carol June Bradley, « America's First Music Librarians », *Notes*, Music Library Association, vol. 43, n°2, décembre 1986, p. 286.

²⁴² Jean-Clair Vançon, « La « Reine de la Musique » : Constitution d'un réseau et production d'une figure symbolique », dans Alexandra Laederlich (dir.), *Nadia et Lili Boulanger, témoignages et études*, Lyon, Symétrie, 2007, p. 69.

de recommandation devant appuyer telle ou telle cause (recherche d'un logement, demandes de bourse, caution artistique à imprimer sur une œuvre ou un interprète présenté à un concours, un professeur candidat à un poste d'enseignement, une méthode ou un livre à paraître. La lettre de recommandation juxtapose alors deux attestations de qualité : celle qu'elle consigne (louanges de l'objet ou de l'individu sur qui porter l'attention) mais aussi celle qu'elle connote. Car être appuyé par Nadia Boulanger, c'est s'affirmer membre de son réseau, et ce faisant, se positionner comme homme ou femme de valeurs – où l'appartenance au réseau n'est plus simplement promesse de rencontres diverses, mais aussi gage de haute tenue artistique.

Il y a une évidente corrélation entre les lettres de recommandation que Nadia Boulanger a rédigées en faveur du Quintette et les membres de son réseau dont les noms apparaissent dans le billet rédigé pour Pierre Jamet. Nous retrouvons en effet le mot d'introduction de Pierre Jamet à Aaron Copland : « Dear Aaron, do whatever will be possible, something more for Pierre Jamet. He is a fine artist, one of our dearest friend²⁴³ ». De même, elle adresse quelques lignes à la mélomane et conférencière d'origine française Jeanne de Mare²⁴⁴ : « j'espère que vous pourrez rencontrer Pierre Jamet, chère Mademoiselle. Faites-lui connaître des gens intéressants à NY – il est un admirable harpiste et un homme si fin ». Mais ce sont indéniablement les lettres de réponse qui sont conservées en plus grand nombre dans le Fonds Jamet, témoignant de l'important nombre de lettres adressées par Pierre Jamet selon les directives de Nadia Boulanger. C'est à l'occasion de sa toute première venue en Amérique, en janvier 1933, que Pierre Jamet prend contact avec un certain nombre de personnalités chez qui il aura l'occasion, la plupart du temps, d'être reçu ou desquelles, *a minima*, il obtiendra une réponse écrite. Parmi les réponses écrites apportées à Pierre Jamet²⁴⁵, retenons les invitations de prises de contact avec la compositrice Marion Bauer, les compositeurs David Mannes, Douglas Moore, Rubin Goldmark²⁴⁶, Dorothy Lawton, bibliothécaire de la *New York Public Library*, le compositeur Rubin Goldmark, Minna Ledermann, éditrice du journal *Modern music* de la *League of composers*, le compositeur et chef d'orchestre Quinto Maganini, qui avait fondé en 1931 l'orchestre baroque New York Sinfonietta, Douglas Moore, Claire Reis, la directrice de la *League of Composers*, Angela Diller et Francis Rogers. Enfin, les échanges épistolaires de Pierre Jamet à sa femme témoignent également de l'influence positive que Nadia Boulanger a pu apporter au Quintette lors de leurs tournées, en facilitant leur introduction dans les cercles

²⁴³ Mot d'introduction de Nadia Boulanger à Aaron Copland, boîte n°9 « correspondance », chemise n°1 « correspondance professionnelle adressée à Pierre Jamet », BLGF.

²⁴⁴ Mot d'introduction de Nadia Boulanger à Jeanne de Mare, boîte n°9 « correspondance », chemise n°1 « correspondance professionnelle adressée à Pierre Jamet », BLGF.

²⁴⁵ Une partie des lettres adressées à Pierre Jamet aux membres du réseau professionnel de Nadia Boulanger ont été retranscrites en annexe n° 20.

²⁴⁶ Voir l'annexe n° 21.

musicaux influents, tels que *The Bohemians New York Musicians' Club*²⁴⁷ à New York City ou le Festival Coolidge à Washington D.C.²⁴⁸. Par conséquent, il est incontestable que les nombreuses rencontres professionnelles de Pierre Jamet en Amérique aient été favorisées par la bienveillante intercession de Nadia Boulanger. Pour ce qui est de l'intégralité de leur carrière, le Quintette a développé son réseau professionnel par l'entremise de leur imprésario, Marcel de Valmalète.

1.3.3. Marcel de Valmalète et le rôle de l'imprésario

Cher Monsieur Brussel,
Voici la liste des bureaux de concerts que je connais à Paris,
1° ceux de la Chambre Syndicale des Organisateur de Concerts de France
a) français :
Madame FÉLIX – 33 avenue de Sufren
MM. Paul BOQUEL, directeur M. BRUNETIÈRE, 28 Avenue Wagram
A & M DANDELLOT, 83 rue d'Amsterdam, Trésorier de la Chambre Syndicale
Felix DELGRANGE – 18 rue La Boétie
Charles KIESGEN – 252 Faubourg Saint Honoré ; Président de la Chambre Syndicale
Alfred LYON – 40 rue du Colisée
Marcel de VALMALÈTE – 45 rue La Boétie : Secrétaire de la Chambre Syndicale
b) étranger :
De BASIL, directrice Madame BOUCHONNET (qui elle est française), 16 rue de Gramont
Ces bureaux sont des bureaux qui s'occupent d'organisation de concerts et travaillent pour un nombre limité d'artistes avec qui ils ont une entente particulière.
2° bureaux de concerts ne faisant pas partie de la Chambre Syndicale des Organisateur de Concerts
Monsieur Arnold MECKEL – 11 rue Godot de Mauroy
DELORT, 252 faubourg Saint-Honoré
LUBLINSKY – 3 square de Chatillon
SEXER, 6 villa Blaise Pascal, Neuilly-sur-Seine
Jacques SERRES – 4 rue Fourcroy
Madame Mary BRAN - 252 Faubourg Saint Honoré
[...] Vous pourrez trouver d'ailleurs des renseignements plus détaillés dans l'annuaire des artistes, saison 1931-1932 (c'est le dernier annuaire paru) page 489 et suivantes, sur les agences de concerts, de théâtre, de music-halls²⁴⁹...

Cet extrait de lettre de Charles Kiesgen à Robert Brussel, président de l'A.F.A.A., datant de février 1936, nous en dit long sur le métier d'imprésario et de sa récente implantation en Europe, et particulièrement en France. On peut effet s'étonner de l'apparente méconnaissance de Robert Brussel à l'égard de ces acteurs devenus indispensables de la vie musicale et dont il connaissait parfaitement les rouages, par le biais de son ami Gabriel Astruc. À moins qu'il ne veuille au contraire actualiser la liste de ses contacts professionnels, dans un contexte de crise

²⁴⁷ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen, Hotel Sussex New York City, le 1^{er} avril 1935. Fonds Jamet, boîte n°9 « correspondance », dossier « « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

²⁴⁸ Lettre autographe de Pierre Jamet à Renée Hansen, The Mayflower Washington DC, le 9 avril 1935. Fonds Jamet, boîte n°9 « correspondance », dossier « « correspondance de tournée 1934-1935, Pierre Jamet à Renée Hansen », BLGF.

²⁴⁹ Lettre dactylographiée de Charles Kiesgen à Robert Brussel, Paris, 5 février 1936, AMAE, AFAA, Fonds 554/INVA, dossier n°172.

économique qui affaiblit considérablement ce corps de métier²⁵⁰. Charles Kiesgen, à la tête d'un important Bureau de Concerts parisiens, dresse dans cette lettre une liste particulièrement longue de personnalités en exercice dans les années trente. A cette époque, le nombre d'agences et de bureaux de concerts sur la capitale est suffisamment important pour qu'un syndicat corporatiste voie le jour. Charles Kiesgen, Arthur Dandelot et Marcel de Valmalète, à la tête des trois plus grands bureaux de concerts de l'époque, fondent ainsi la Chambre Syndicale des Organismes de Concerts de France vraisemblablement autour de 1935²⁵¹, et en deviennent respectivement président, trésorier et secrétaire. Dans cette liste d'agents artistiques, dont les bureaux sont majoritairement implantés dans le 8^e arrondissement de la capitale, retenons Arthur Dandelot (1864-1943), qui fonde son *Bureau d'administration de concerts à Paris* dès 1896. Celui-ci prend une nouvelle dimension à l'arrivée de son fils, Maurice Dandelot à sa tête en 1920. Le *Bureau international de Concerts Charles Kiesgen* est fondé, quant à lui, en 1919. Secrétaire général de la SMI dans les années 1920²⁵², Charles Kiesgen est également à la tête de plusieurs manifestations musicales, à l'instar de la Société philharmonique de Paris, fondée en 1931 avec Théo Ysaye et Marcel de Valmalète, dont les concerts se développent dans un but de « décentralisation et de propagande artistique, et afin de grouper les efforts, jusqu'à présent isolés, des grands artistes dans les principales villes de France²⁵³ ». Enfin, le *Bureau de Concerts* Marcel de Valmalète est fondé en 1924 par l'imprésario du même nom et frère de la pianiste Madeleine de Valmalète dont la carrière était gérée jusqu'alors par Maurice Dandelot²⁵⁴. Marcel de Valmalète reprend à son compte la carrière artistique de sa sœur et développe dans un premier temps son activité chez les pianistes. Il conclut un contrat avec Étienne Gaveau qui lui confie la gestion des artistes représentants²⁵⁵. Son activité se déploie progressivement à d'autres instrumentistes, chanteurs et chefs d'orchestre et ensembles²⁵⁶.

²⁵⁰ Laetitia Corbière, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat d'Histoire, présentée sous la direction de Sylvie Abrile et Ludovic Tournès, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2018, p. 464-466.

²⁵¹ Le site internet de l'Agence Française des Agents Artistiques (A.F.A.A.), nouveau nom de la Chambre Syndicale, situe sa création dans les années 1940. La lettre de Charles Kiesgen datant de 1936, qu'il nous soit permis de douter de cette information. http://www.afa.info/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2. Consulté le 07/07/2023.

²⁵² Danieli Verônica Longo Benedetti, « Estudo de uma correspondência inédita trocada entre Charles Kiesgen e Nadia Boulanger em torno da Société Musicale Indépendante-SMI », *Opus*, vol. 26 n°3, sept/déc 2020, p. 6-7.

²⁵³ Anonyme, « Société philharmonique de Paris », *La Liberté*, 8 octobre 1932, p. 5.

²⁵⁴ Xavier Mital, *Au carrefour de la vie musicale : rapport de stage effectué du 22 juin au 4 septembre 1998 au Bureau de Concerts Marcel de Valmalète*, rapport de stage de DESS de musicologie mention gestion et administration de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 10.

²⁵⁵ Jean-Louis Gavatorra, *L'Agence Valmalète : un art de la représentation*, rapport de stage de DESS de musicologie mention administration et gestion de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 1996, p. 8.

²⁵⁶ Anaïs Deloince, *Bureau de Concerts de Valmalète : une maison de tradition*, rapport de stage de DESS de musicologie mention administration et gestion de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 12.

Pour comprendre la nature des relations entre Marcel de Valmalète et le Quintette Instrumental de Paris, il peut être intéressant d'observer rapidement le rôle de l'imprésario dans la carrière d'un musicien classique et le transfert qui s'opère du concert local vers des tournées à l'international. Son acception moderne, celle à laquelle nous faisons référence dans ce présent chapitre, est formulée, par exemple, en ces termes par Laurence Sachoux²⁵⁷ : « l'agent se présente comme un intermédiaire entre un artiste ou un groupe d'artistes, et un entrepreneur de spectacles ou tout autre personne physique ou morale, autorisée à employer des musiciens ». Son rôle est triple : il est en premier lieu un prospecteur de talents et donc de clients potentiels ; il est un conseiller artistique qui se doit de rassurer et de soutenir ses musiciens ; enfin, il est partie prenante dans l'élaboration des programmes, en cohérence avec les goûts du public, la nature du diffuseur et la personnalité musicale de l'interprète. Manifestement, lorsque Marcel de Valmalète est interrogé en 1936 par le journal *L'Art musical* pour expliquer aux lecteurs « comment on organise un concert²⁵⁸ », le recours à l'imprésario est loin d'être systématique pour les artistes, et ses missions connues du grand public. Il en explique donc précisément le rôle²⁵⁹ :

Le but qu'on désire atteindre en donnant un concert, doit guider l'organisateur dans le choix de la salle et des moyens de publicité [...]. Ce choix se fixera, de préférence, sur les salles où se donne la majorité des concerts, et que, par conséquent, le public a l'habitude de fréquenter [...]. La question de la salle étant réglée, il appartient à l'artiste d'établir son programme. Il ne me semble pas superflu qu'il demande, à ce propos, conseil à l'organisateur investi de sa confiance. La rédaction et la disposition du texte de l'affiche, des prospectus et des annonces publicitaires doit également être l'objet d'une attention particulière [...]. Vient alors le moment de dresser un projet de devis des frais de publicité, devis qui devra être en harmonie avec le budget prévu [...]. Mais il ne suffit pas de penser aux dépenses, car la recette possible a également son importance ! Il faut donc fixer le tarif des places en tenant compte de la puissance attractive et des exigences raisonnées de l'artiste ainsi que des usages, et en considérant ou non la qualité de la clientèle susceptible d'être attirée par le concert de l'artiste [...]. Je passerai rapidement sur les démarches à faire pour : 1° s'assurer le permis de travail nécessaire aux artistes étrangers, 2° établir les déclarations à fournir tant aux Sociétés des Auteurs que des Agents du fisc et de l'Assistance publique, 3° l'impression et l'envoi en temps voulu des invitations à la presse, 4° la fourniture des instruments nécessaires (pianos, ou autres gros instruments), 5° le recrutement du personnel de contrôle stylé, poli, et d'une tenue correcte etc. [...] Enfin, je n'oublierai pas de recueillir soigneusement, après le concert, toutes les critiques parues dans les journaux. Elles ne manqueront pas d'intéresser l'artiste, soit en l'encourageant, soit en trompant son attente.

²⁵⁷ Laurence Sachoux, *Les agents artistiques français de musique « savante »*, mémoire de Maîtrise de musicologie sous la direction de Jean-Rémy Julien, Université Paris-Sorbonne, 1986, p. 4.

²⁵⁸ Marcel de Valmalète, « Comment on organise un concert », *L'Art musical*, 3 janvier 1936, p. 179-180.

²⁵⁹ L'intégralité de l'article est consultable en annexe n° 22.

Laetitia Corbière, autrice d'une conséquente thèse sur l'essor de la figure de l'imprésario de 1850 à 1930²⁶⁰, situe son émergence et surtout son changement de paradigme aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Si les concerts de virtuoses se sont considérablement développés en Europe au XIX^e siècle, redéfinissant ainsi le statut du musicien, ce sont principalement les imprésarios américains qui développent une nouvelle forme de métier, construit exclusivement sur l'industrie de marché, qui s'exportera par la suite sur le Vieux Continent. Laetitia Corbière résume ainsi ce changement de paradigme²⁶¹ :

Issus du monde lyrique, les premiers imprésarios sont apparus en Italie avec la première industrie culturelle : l'opéra. Cependant, l'implantation du concert aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle constitue un tournant majeur dans l'histoire de la commercialisation de la musique, en permettant l'avènement d'intermédiaires musicaux modernes. La faiblesse des structures musicales américaines et la démesure du territoire imposent en effet d'inventer de nouveaux modes d'exploitation du concert. Le rôle et la fonction de l'imprésario s'en trouvent profondément transformés. Que cette transformation soit le fait d'immigrants récents, dont émerge particulièrement un groupe d'origine juive-morave, ne paraît pas relever du hasard. Alors que ces immigrants européens concevaient leur profession dans la lignée directe de leurs prédécesseurs du théâtre italien et aspiraient généralement à s'installer comme directeurs d'Opéra, ils doivent s'adapter à leur nouvel environnement. Certes, à leur arrivée en Amérique, ils s'inscrivent dans des réseaux artistiques et professionnels européens, et peuvent se prévaloir de connaissances musicales et de savoir-faire logistiques acquis sur les scènes du Vieux Continent. Pourtant, tout en essayant de reproduire ce qu'ils ont expérimenté en Europe, ces immigrants inventent en réalité, par pragmatisme, une autre manière de produire des concerts, mieux adaptée aux opportunités et aux contraintes américaines. La nouveauté de leurs pratiques s'organise autour de deux caractéristiques principales, qui répondent à l'absence d'une grande tradition musicale américaine : tout d'abord, les imprésarios décident d'importer d'Europe les œuvres et les artistes ; ensuite, ils renforcent la dimension populaire du concert, en développant sa dimension spectaculaire. Or, l'importation de musiques et de pratiques européennes dans un environnement différent produit des créations spécifiques et stimulent l'élaboration de stratégies commerciales inédites. Dès lors, l'affirmation du concert américain se traduit par une forte internationalisation des carrières musicales et par l'émergence du *show business*, tandis que l'intermédiation devient une fonction essentielle de la vie musicale.

Le transfert de la figure de l'imprésario, telle que définie dans l'Amérique du XIX^e siècle, et son déploiement en Europe à la fin du XIX^e siècle, impose de nouveaux modes de fonctionnement et la prise en compte d'une économie de marché, largement internationalisée. L'imprésario européen, calqué sur celui outre-Atlantique, « s'affirme de plus en plus clairement comme un entrepreneur, et la dimension commerciale de son activité s'en trouve confortée²⁶² ». En France, c'est certainement dans les sillons tracés de Gabriel Astruc (1864-1938), figure incontournable de la période d'avant-guerre (1900-1914), tour à tour éditeur de musique, de presse – il fonde le journal *Musica*, dont Robert Brussel est le plus proche collaborateur – et

²⁶⁰ Laetitia Corbière, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat d'Histoire, présentée sous la direction de Sylvie Abrile et Ludovic Tournès, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2018.

²⁶¹ Laetitia Corbière, *op. cit.*, p. 471-472.

²⁶² Laetitia Corbière, *op. cit.*, p. 472.

agent artistique de la *Société musicale*, que les principaux imprésarios parisiens ouvrent successivement leurs agences à l'issue de la Première Guerre mondiale. En ce début de XX^e siècle, le déploiement de cette toute nouvelle activité d'imprésario se fait selon trois directions : développer la carrière musicale de l'interprète français dans son pays mais également à l'étranger ; accueillir un interprète étranger et gérer ses représentations en France ; enfin, stimuler les échanges entre les acteurs musicaux des différents pays afin de favoriser la circulation des artistes. Gabriel Astruc, sans doute le premier agent artistique français, se souvient des rencontres suscitées dans son Bureau implanté dans le Pavillon de Hanovre, à l'époque situé rue Saint Augustin²⁶³ :

Le travail intensif reprenait à la *Société musicale*, au milieu des sonneries de téléphones, du va-et-vient des télégraphistes, des valets de pied et des gardes municipaux porteurs d'enveloppes officielles. Dans la rotonde, où j'avais installé mon bureau, chacune des fenêtres devenait un salon de conversation privée. Le *General Manager* du Metropolitan Opera de New York engageait Chaliapine pendant que Diaghilew ébauchait un projet de tournée avec un directeur de Buenos-Ayres. Weingartner et Messager signaient pour l'Argentine un arrangement combiné que seule la guerre empêcha [...]. En accueillant ainsi les artistes, en souhaitant la bienvenue aux maîtres étrangers et à leurs illustres interprètes, en ouvrant toutes grandes aux chanteurs russes, italiens, allemands ou tchèques les portes des belles demeures françaises, je jetais les bases d'un Comité international de Patronage Artistique qui avait la double mission de fêter en France ces oiseaux de passage et d'obtenir, par réciprocité, des invitations pour les vedettes françaises dans les capitales européennes et les théâtres d'Amérique. Depuis, sous les auspices du ministère de l'Instruction publique et du Quai d'Orsay, l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques a repris ce programme que mène à bien mon ancien « fils », inestimable comme collaborateur et comme ami, Robert Brussel.

C'est vraisemblablement par l'entremise de René Le Roy et de Pierre Jamet que la gestion de carrière du Quintette Instrumental de Paris est finalement confiée à Marcel de Valmalète. Dès 1919, avant même la création du Bureau de concerts du même nom, Madeleine de Valmalète avait assuré les saisons 1919-1920 et 1920-1921 en tant que pianiste aux côtés de la Société des instruments à vent à laquelle René Le Roy apportait son concours²⁶⁴. En 1924, un concert à la Salle Gaveau dans le cadre des « soirées de bonne humeur » organisées par le tout nouveau Bureau de Concerts, met en scène René Le Roy, Pierre Jamet et Roger Boulmé, aux côtés de la comédienne Mona Gondré, sociétaire de l'Odéon. Les trois musiciens interprétèrent à l'occasion un programme de musique ancienne, comprenant un *Trio pour flûte, harpe et violoncelle* de Rameau, une *Sonate pour flûte et basse continue* de Stanley et la *Sonate pour violoncelle et harpe* de Locatelli. En 1926, une association de musique ancienne voit le jour à Paris, placée sous la direction administrative de Marcel de Valmalète : la Société des musiques

²⁶³ Gabriel Astruc, *Le Pavillon des fantômes : souvenirs*, Paris, éditions Grasset, 1929, p. 273-274.

²⁶⁴ Fonds Le Roy, boîtes « programmes de concerts », BLGF.

d'autrefois comptait, à ses débuts, sur la contribution régulière de René Le Roy et surtout de Pierre Jamet. En l'absence d'archives, les informations concernant l'importante société fondée par Valmalète restent bien maigres. Quelques articles de presse ou documents administratifs permettent toutefois de mesurer son importance durant la période de l'entre-deux guerres. Dès le début des années trente, il semble qu'une grande part de l'activité de Marcel de Valmalète se concentre principalement sur les artistes étrangers, dont il gère les tournées en France, comme mentionné dans la presse en ce début de saison 1930-1931²⁶⁵ :

M. de Valmalète, rentré de vacances, s'occupe de fixer les dates de concerts qu'il organisera cet automne à Paris. Leur liste déjà longue fait prévoir à son actif un début de saison particulièrement brillant, au cours duquel nous relevons, parmi les noms les plus connus : pour octobre, les récitals des *Cosaques du Don*, de Serge Jaroff, de Lotte Lehmann, Henri Schlusnus, Marcel Ciampi, Maria Ivoguen, Térésina, et un gala Richard-Strauss, sous la direction de l'auteur, qui fera ainsi sa rentrée à Paris. En novembre, mentionnons des récitals de Jean et Mark Hambourg, Marcel Ciampi, Arthur Rubinstein, Élisabeth Schumann, Bronislaw Huberman, Robert Lorrat, Marcel Hubert, Emmy Magliani, Jack Hylton and his Boys, Elly Ney, Lucie Caffaret, Maria Kurensko, etc. Enfin, en décembre, des récitals d'Albert Spalding, Gaspar Cassado, Magda Tagliafero Edwin Fischer, Lauritz Melchior, etc. Notons en outre que, faisant preuve du plus large esprit de diffusion musicale, Marcel de Valmalète, au cours de cette saison, fera bénéficier nos grands orchestres symphoniques du concours des vedettes suivantes qui, toutes, sont liées en exclusivité à son bureau : Mmes Ader, Anday, Caffaret, Lehmann, Olsweska, Ney, Echœne, Schumann, Tikhanova, Tagliafero, Madeleine de Valmalète. MM. Ciampi, Elmendorff, Fischer, Éricourt, M. Hambourg, Fr. Von Hœsslin, Br. Hubermann, M. Hubert quatuor Kedroff. Kirchhoff, R. Lortat, Melchior, Prokofieff, Schalk, Spalding, Szreter, etc.

Pour implanter et faire fructifier son entreprise à l'étranger, mais également gérer la carrière des artistes étrangers en visite en France, l'idée d'un bureau de concert à l'échelle internationale naît rapidement de l'esprit de Marcel de Valmalète qui fonde, en juin 1933, l'Organisation Artistique internationale (O.A.I.) aux côtés d'homologues européens. Dans la presse, on peut lire à ce sujet, en septembre 1933²⁶⁶ :

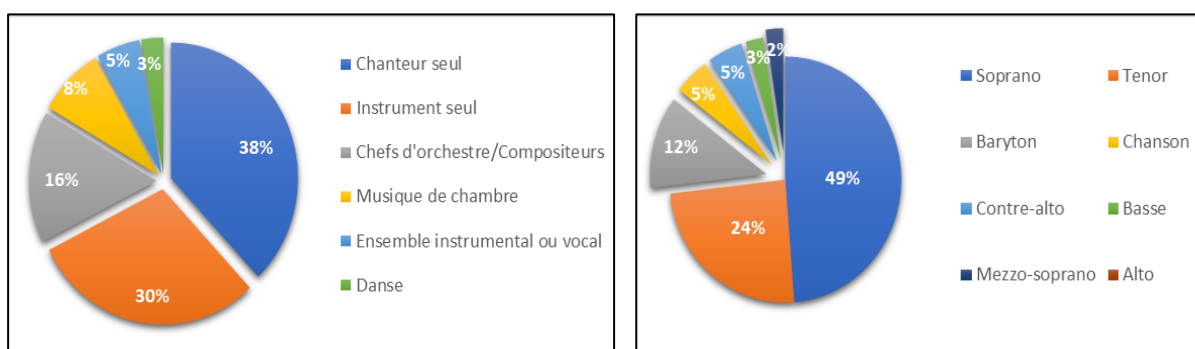
Le bureau des concerts M. de Valmalète continue comme par le passé de représenter un nombre important d'artistes parmi les plus illustres. En outre, en juin dernier, Marcel de Valmalète contribuant à faire de Paris le centre musical et artistique le plus important du monde a fondé avec MM. Horwitz, Schiff et Simon « l'organisation artistique internationale M. de Valmalète et cie », dont il est le principal actionnaire et qui constitue un des organismes actuels les plus puissants pour l'expansion des affaires artistiques à l'étranger. C'est ainsi que l'O.A.I. a la représentation du Metropolitan Opera de New York, des festivals internationaux du Covent Garden Opera de Londres, et d'autres grandes scènes lyriques, étant chargé de procurer à ces théâtres, les artistes d'Europe centrale et Occidentale dont le concours leur est nécessaire. A côté de ce département théâtral si important, l'O.A.I. assure également le secrétariat pour le monde entier d'un nombre important de grandes vedettes internationales de la Musique et du Chant. Peut d'impresarii dans le monde entier

²⁶⁵ Anonyme, « Les spectacles : la saison chez M. de Valmalète », *L'Ordre*, 19 septembre 1930, p. 4.

²⁶⁶ F. [Anonyme], « Les projets de M. de Valmalète et « l'Organisation Artistique internationale » », *Paris-Midi*, 20 novembre 1933, p. 7.

sont à même d’offrir aux artistes une activité aussi étendue que Monsieur de Valmalète et ses collaborateurs sont à même de le faire maintenant.

À partir de 1933 donc, les artistes français sont gérés par le Bureau de Concert, tandis que les personnalités de nationalité étrangère sont gérées par l’Organisation Artistique internationale. Concernant l’évolution de la clientèle de Marcel de Valmalète, dont nous ne disposons guère aujourd’hui que d’articles dans la presse écrite, une brochure publicitaire a néanmoins été éditée par le Bureau de Concerts en vue de présenter les artistes pour la saison 1934-1935²⁶⁷ et reproduite en annexe²⁶⁸. On y découvre une catégorisation nette des artistes gérés exclusivement par le Bureau de Concerts Marcel de Valmalète, et eux gérés exclusivement par l’O.A.I., venant principalement d’Europe de l’Ouest et Centrale, ainsi qu’aux États-Unis, ceux gérés conjointement par les deux sociétés, ceux dont aucune information n’est renseignée et qui laisse présager des partenariats entre Agences et ceux qui disposent d’un secrétariat indépendant, à l’instar des chefs d’orchestre Issay Dobrowen, Fritz Fall et Walter Herbert, le pianiste Vladimir Horowitz ou le Ténor Erich Zimmerman. Parmi les cent huit artistes gérés par Valmalète en cette saison 1934-1935, nous retrouvons René Le Roy et Pierre Jamet chacun au titre de leur carrière professionnelle de solistes, mais également pour le compte du Quintette Instrumental de Paris. Les ensembles de musique de chambre sont très largement minoritaires, parmi les différents profils d’artistes gérés par le Bureau de Concerts, comme le révèle cet ensemble de graphiques réalisé à partir de la liste de noms de la brochure :



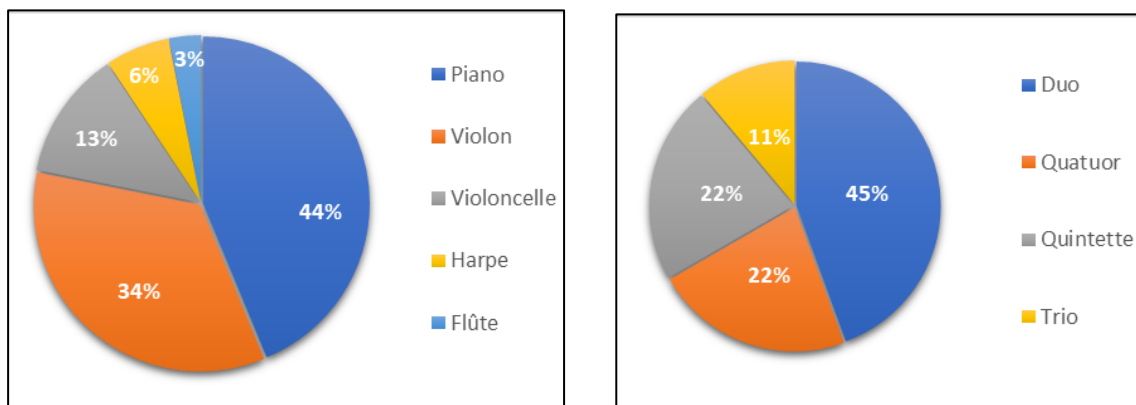
Graphique 12 : profil des artistes gérés par Valmalète (à gauche) - catégorisation des types de voix (à droite)

Le graphique global de gauche révèle qu’un bon tiers des artistes gérés par Valmalète, aussi bien par le biais du Bureau de Concerts que de l’O.A.I., représente des chanteuses ou

²⁶⁷ Organisation Artistique internationale, *Le Bureau de Concerts Marcel de Valmalète et l’organisation artistique internationale présentent leurs artistes pour 1934-1935*, Paris, 45-47 rue la Boétie, 1934.

²⁶⁸ Voir l’annexe n° 23.

chanteurs solistes, majoritairement chanteurs lyriques – sur les quarante-et-un artistes, deux appartiennent au répertoire de chansons de variété. Les chanteuses sopranos, comme Lotte Lehman ou Élisabeth Schumann, représentent la moitié des effectifs (graphique de droite), un quart des chanteurs est de tessiture ténor, comme Pierre Bernac ou Loritz Melchior et 12% des voix de baryton, comme Herbert Janssen ou Vanni Marcoux. Les autres tessitures sont très largement sous-représentées, dont aucune chanteuse alto. Aux côtés des chanteurs lyriques, nous retrouvons, pour près d'un tiers des effectifs également, les interprètes instrumentistes seuls, puis à hauteur de 16% les chefs d'orchestre et compositeurs. Parmi les chefs d'orchestre, nous retrouvons des figures telles que Georg Szell, Pierre Monteux ou Rhené-Bâton ; chez les compositeurs, Valmalète assurait les productions de Prokofiev, Milhaud et du roumain Filip Lazar. Enfin, d'une manière beaucoup moins significative, nous retrouvons les ensembles de musique de chambre, qui représentent seulement 8% de la clientèle, ainsi que les ensembles vocaux ou instrumentaux, en particulier les jazzbands et quelques compagnies de danses ou chorégraphes.



Graphique 13 : détail des interprètes instrumentistes (à gauche) - profil des ensembles chambristes (à droite)

Le profil des interprètes instrumentistes dont la carrière soliste est gérée par Marcel de Valmalète montre une nette domination du piano, aussi bien chez les artistes français qu'étrangers, comme Arthur Rubinstein, Lili Kraus, Marcel Ciampi, Magda Tagliafero ou Jacques Février. Viennent ensuite les violonistes, à hauteur d'un tiers, parmi lesquels Yvonne Astruc, Robert Soëpens ou Samuel Dushkin, ainsi que quatre violoncellistes, notamment Maurice Maréchal ou Gaspar Cassado. Il apparaît donc une franche polarisation vers les instruments les plus visibles de la scène musicale, laissant ainsi de côté toute la famille des bois et des cuivres. Le pari que prit Valmalète d'assurer la gestion de carrière de René Le Roy, unique flûtiste de sa clientèle, ainsi que celle des deux harpistes Micheline Kahn et Pierre Jamet,

fut tout à fait audacieux et prouve également la popularité acquise par ces interprètes dans les années trente. De même, assurer la carrière d'un ensemble de musique de chambre apparaissait sinon risqué, du moins peu rentable, en raison du public restreint auquel s'adresse ce genre de musique. Aussi observe-t-on, à l'image des artistes soutenus par l'A.F.A.A., une nette prédominance pour les formations chambristes les plus traditionnelles, comme le duo piano violon, notamment celui formé d'Adolf Busch et Rudolf Serkin, le quatuor à cordes, avec le quatuor Busch et le quatuor de Berne, ainsi que le quintette avec piano, incarné par le quatuor Dordet et Madeleine de Valmalète. Là encore, la gestion de carrière d'un quintette à l'effectif atypique fait office d'exception et montre l'important rayonnement que l'ensemble avait alors acquis. Le Quintette Instrumental de Paris représente ainsi l'une des formations chambristes les plus visibles, aussi bien sur la scène française qu'à l'échelle internationale, de la période de l'entre-deux guerres. En France, les nombreuses créations musicales qu'il assure, dans le cadre des sociétés de musique de chambre, prouvent l'importance de leur contribution à l'avant-garde musicale. Sa carrière se déploie largement à l'international, s'assurant du soutien financier de l'A.F.A.A. et du parrainage de Nadia Boulanger, cette dernière favorisant leur venue sur le territoire américain. Le recours à un imprésario lui permet également de développer considérablement son activité dans les années 1930 – en témoignent les nombreuses pièces composées à leur intention autour de 1935 – avant de connaître des difficultés de fonctionnement après 1936. Dans une décennie qui voit progressivement s'élaborer une politique en faveur de la diffusion de l'art français à l'étranger, le Quintette s'est toujours positionné en défenseur de la musique française, au moyen du répertoire qu'il choisissait d'interpréter en concert.

2. Analyse du répertoire et des programmes de concert

Après avoir étudié la gestion de la carrière du Quintette Instrumental de Paris et mesuré le rôle qu'il a pu avoir dans la diffusion de la musique française, il convient à présent d'aborder plus en détails le répertoire de l'ensemble et les choix programmatiques qu'il réalisait. L'annexe n° 11 présentant la chronologie des concerts du Quintette Instrumental de Paris telle qu'elle a pu être reconstituée, mentionne avec le plus de précisions possible la date et le lieu du concert ainsi que le détail du programme des œuvres jouées, lorsque celui-ci était connu. Elles reprennent en grande majorité les indications délivrées soit dans la presse, à l'occasion

d'articles annonçant la représentation, soit dans les notices¹ imprimées à l'attention du public et conservées scrupuleusement par Pierre Jamet et René Le Roy. Outre le croisement des notices conservées dans les deux fonds d'archive correspondants², nous nous sommes également appuyée sur d'autres documents administratifs, comme les calendriers des engagements édités par le René Bas, secrétaire de la formation, ou par leur imprésario Marcel de Valmalète. Quelques lettres de Pierre Jamet à son épouse ou de René Bas à Robert Brussel joignaient parfois le calendrier de la tournée en cours. Si ces documents donnent un intéressant récapitulatif des engagements de la saison, les artistes ne sont pas à l'abri d'une annulation : seule la présence d'une notice de concert atteste alors de l'exécution du concert.

2.1. Analyse comparative des répertoires interprétatifs du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris

Dans le but de déterminer la position adoptée par le Quintette Instrumental de Paris vis-à-vis de l'offre de concerts en France et à l'étranger, nous avons mené une analyse comparée du répertoire interprétatif et des programmes de concerts émanant de quatre formations chambristes de la même époque : le Quintette Instrumental de Paris, le Trio Cortot-Thibaud-Casals, le Trio Pasquier et le Quatuor Calvet³. Pour rappel, cette analyse comparée a été élaborée en prenant en compte quatre points de comparaison réalisables pour la totalité des formations : l'étude et la mise en perspective des répertoires constitutifs de chaque ensemble, la proportionnalité de pièces écrites pour l'exacte formation de l'ensemble en regard de celles pour formation réduite, la proportionnalité du répertoire considéré comme contemporain de l'activité des quatre formations (1920-1940) en regard du répertoire plus ancien et la proportionnalité de musique française et de musique de compositeurs étrangers.

¹ Nous préférons, dans ce cas précis, utiliser le terme de « notice », afin de ne pas prêter à confusion avec le terme de « programme » que nous réservons à la liste des œuvres jouées.

² Le croisement des notices des deux fonds a été d'autant plus pertinent que certains membres étaient parfois indisponibles. Ainsi, les notices de concerts de la saison 1930-1931 sont uniquement conservés dans le fonds Le Roy, puisque Pierre Jamet était engagé en Suède. De même, les concerts donnés après 1940 n'ont trace que dans le fonds Jamet, puisque Le Roy avait regagné les États-Unis.

³ Le présent chapitre s'appuie sur les annexes 24 à 27 qui présentent le répertoire musical des quatre ensembles chambristes à l'étude, à savoir respectivement le Trio Cortot, le Trio Pasquier, le Quatuor Calvet et le Quintette Instrumental de Paris. Pour certains ensembles, notamment le Quatuor Calvet, un travail de recherche supplémentaire a été réalisé, mais le résultat final demeure fortement incomplet en comparaison des trois autres. Le lecteur voudra bien en prendre note.

2.1.1. Répertoire principal et additionnel des quatre formations chambristes

Trio Cortot-Thibaud-Casals	Trio Pasquier	Quatuor Calvet	Quintette Instrumental de Paris
35 trios	146 trios	55 quatuors	26 quintettes
14 autres formations	89 autres formations	19 autres formations	45 autres formations
49 œuvres	235 œuvres	74 œuvres	71 œuvres

Tableau 17 : comparaison du répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris sur une période allant de 192 à 1940

Le répertoire constitutif des quatre ensembles chambristes montre à première vue une grande disparité à l'échelle quantitative, sans relation proportionnelle avec la longévité et la notoriété de la carrière de chacun des groupes, bien au contraire. Il nous apprend, en outre, les diverses pratiques en vigueur qui cohabitent à une même époque : la constitution d'une carrière et d'une renommée basées sur l'interprétation d'un nombre restreint d'œuvres ou à l'inverse d'un grand nombre de pièces aussi bien en création qu'en partenariat avec d'autres interprètes. Il semblerait que le choix d'interpréter un répertoire additionnel au sein de leurs concerts – nous appelons ainsi les pièces ne relevant pas exactement de la formation instrumentale du groupement – émane de plusieurs facteurs, comprenant les choix esthétiques des interprètes eux-mêmes, leur appétence pour une époque ou un répertoire donné, mais aussi la nécessité de diversifier le programme ou la volonté de ne pas s'enfermer dans un genre défini. Ce répertoire additionnel contient des pièces interprétées durant les concerts de l'ensemble du groupe⁴. Le répertoire interprétatif le plus restreint demeure celui du Trio Cortot-Thibaud-Casals, dont la carrière s'est construite autour de l'interprétation de 35 trios pour piano violon et violoncelle, dont une quinzaine seulement était jouée régulièrement⁵. Nous le verrons par la suite, il semblerait que l'aura dont bénéficiaient les artistes implante un modèle de concerts comprenant exclusivement ce type de répertoires et ne nécessite pas, par conséquent, d'ajout de pièces supplémentaires à leurs concerts. Si les occasions ont été grandes de se produire en duo, en particulier pour Cortot et Thibaud, l'intégration d'une sonate pour violon et piano ou pour violoncelle et piano dans une représentation du Trio Cortot-Thibaud-Casals avait rarement lieu d'être. En outre, la place qu'occupe l'activité chambriste, pour ces trois artistes dont la carrière personnelle est par ailleurs très intense, ne possède pas le même enjeu que pour les formations chambristes dont les interprètes font le choix de servir quasi exclusivement la cause de la

⁴ Quoique fort intéressant, un travail de dépouillement des concerts assurés par un ou plusieurs membres des quatre formations chambristes, en dehors du cadre d'un concert du groupe, serait à considérer, mais dépasserait largement le cadre de notre thèse.

⁵ François Anselmini, Rémi Jacobs, *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 142.

musique de chambre, et ce sur l'intégralité de la saison musicale. Cortot, Thibaud et Casals avaient pour habitude de programmer leurs concerts de musique de chambre en fin de saison, lorsque chacun revenait de tournées en solistes, effectuant d'abord une tournée en province puis revenant sur la scène parisienne⁶. Quelques concerts de musique de chambre en mai et juin apportaient à la fois le plaisir de jouer ensemble et un apport financier non négligeable⁷, puisque les cachets, autant que les prix des places, pouvaient atteindre des prix très élevés. La réunion des trois interprètes qu'étaient Cortot, Thibaud et Casals, le temps d'un concert de musique de chambre, constituait un événement à part entière pour le public venu entendre ces trois artistes, par conséquent le concours d'artistes supplémentaires et la diversification du répertoire n'étaient sans doute pas jugés nécessaires et pertinents. Si la première période d'activité du Trio (1906-1914) avait construit une notoriété sur la réunion de trois sommités musicales, la deuxième période amène une dimension supplémentaire dans le vedettariat des musiciens. Désormais pris en charge par le Bureau de Concerts Charles Kiesgen, le Trio reprend les concerts en 1921 jusqu'en 1933, avec une étonnante constance dans le répertoire choisi qui, à quelques exceptions près, reste identique à celui de la première période d'activité. Le caractère exceptionnel de leurs concerts, aussi bien sur le plan de la notoriété que sur leur rareté numérique, transforme quelque peu leur activité au profit de réunions plus officielles ou spectaculaires, faisant entendre les plus grandes pages de leur répertoire. L'impasse que semble emprunter le Trio dans les années vingt est résumée en ces termes par François Anselmini et Rémi Jacobs⁸ :

Une notoriété quelque peu écrasante ; la difficulté de trouver des dates pour les concerts communs ; le cérémonial dont s'entourent parfois leurs apparitions ; des considérations financières prenant parfois le pas sur les enjeux artistiques : de trop vastes salles où s'égaré le son des trois instruments ; l'impossibilité, enfin, de sortir des limites d'un répertoire rebattu : toutes ces caractéristiques de la seconde époque (mais déjà présents en germe entre 1910 et 1914) peuvent donner l'impression que l'insouciance et la grâce des premières années se sont perdues au fil du rythme vertigineux de la carrière des trois artistes. Pourtant, si l'aventure du Trio se prolonge presque jusqu'au milieu des années 1930, c'est bien parce que quelque chose en perdure malgré tout.

Par ailleurs, l'emploi du temps chargé des interprètes ne laissait pas beaucoup de possibilités en termes de répétitions et d'investissement dans la dynamique de création musicale. Leur mode de fonctionnement était très différent des autres formations chambristes traditionnelles, particulièrement de la rigueur bien connue des quartettistes : afin de préparer

⁶ François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 82.

⁷ François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 138-139.

⁸ François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 134.

les pièces qu'ils inscriraient au programme à la saison suivante, les quatre musiciens avaient pour coutume, dès 1906, de répéter exclusivement durant l'été qui précède, lors de séances intimes et conviviales dans les villégiatures de vacances, entourés de leurs proches. Cette pratique prend naissance bien avant la fixation du Trio, lorsque Jacques Thibaud recevait dans ses appartements parisiens ses amis musiciens le temps de soirées consacrées à la lecture du répertoire chambriste. Pablo Casals témoigne de cette pratique fortement ancrée dans l'héritage de la pratique chambriste du XIX^e siècle⁹ :

Ces petites réunions étaient devenues une de nos habitudes les plus chères, une sorte de rituel, pourrait-on dire, bien qu'elles n'eussent rien de rituel au sens habituel du mot [...]. Notre groupe comprenait Ysaÿe, Thibaud, Kreisler, Pierre Monteux, Cortot, Bauer, Enesco et moi-même [...]. Ysaÿe revenait d'une tournée en Russie, Kreisler des États-Unis, Bauer de l'Orient, moi peut-être de l'Amérique du Sud. Que nos retrouvailles étaient joyeuses ! Nous pouvions enfin jouer pour le simple plaisir de jouer, sans nous préoccuper d'un programme, de l'heure, des imprésarios, des bureaux de vente, du public et des critiques musicaux. Nous étions seuls avec la musique ! Nous jouions des duos, des quatuors, de la musique de chambre, n'importe quoi, tout ce qui nous faisait envie. Nous nous comprenions parfaitement. Nous changions constamment d'instrument : tantôt c'était l'un qui jouait le premier ou le second violon, ou l'alto, tantôt c'était l'autre ! Parfois, Enesco était au piano, et parfois Cortot. Nous nous réunissions en général après le dîner et nous commençons tout de suite à jouer. Personne ne s'occupait de l'heure ; le temps passait ; nous nous arrêtions occasionnellement pour boire ou manger quelque chose ; souvent, lorsque nous prenions congé de Thibaud, c'était déjà le matin.

Le principe de répéter sur une session intense, très restreinte dans le temps, naît de la contrainte d'emploi du temps des artistes mais également d'une génération d'artistes nés dans les années 1870, encore très proches d'une conception de la musique de chambre comme pourvoyeur de plaisir et d'intimité dans un cadre privé. Ce n'est pas le cas des trois autres formations chambristes comprenant des membres plus jeunes, tous nés autour de 1890 ou 1900, et dévolus à la musique de chambre. Alors que chez Cortot-Thibaud-Casals, les concerts de musique de chambre ne faisaient entendre avant tout que des pièces qu'ils appréciaient et dont ils étaient devenus les interprètes incontournables, les autres formations chambristes – Calvet, Pasquier et le Quintette – devaient considérer la rentabilité de leurs concerts sur le plan financier, en adaptant leur programmation musicale au goût du public.

Le répertoire interprétatif du Quintette Instrumental comprend 71 pièces, réparties en 26 quintettes pour leur formation exclusive et 45 formations d'effectif instrumental divers. La part la plus importante de pièces additionnelles peut s'expliquer par l'absence de répertoire en quintette préexistant sur lequel s'appuyer, la lente constitution d'un répertoire spécifique,

⁹ Pablo Casals, *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, collection « Musique », Paris, éditions Stock, 1970, p. 110.

marqué par les contributions ponctuelles des compositeurs sur les décennies vingt et trente, la grande modularité du groupe, ouvrant un champ de possibles considérable quant aux différentes formations instrumentales exploitables. Le Quintette Instrumental de Paris développe un système d'exploitation instrumentale unique et relativement peu courante à l'époque. Si les autres formations chambristes que sont le Trio Cortot-Thibaud-Casals, le Quatuor Calvet ou le Trio Pasquier ont recours à des instrumentistes extérieurs à l'ensemble pour venir interpréter une œuvre qui ne correspond pas à leur effectif propre, le Quintette Instrumental de Paris privilégie majoritairement les ressources instrumentales internes à leur formation. Ainsi, le répertoire additionnel comprend des pièces musicales jouables par les membres du Quintette eux-mêmes, ne nécessitant donc pas de personne extérieure. Ce principe constitue un atout précieux dans la gestion du groupe et de son organisation, aussi bien dans les répétitions que dans la planification de tournées ; comme les autres formations, le Quintette doit, en revanche, composer malgré tout avec les carrières personnelles de chacun de ses membres. Le répertoire additionnel ne comprend donc que des duos, des trios ou des quatuors.

duos	trios	quatuors
8	27	8
19%	63%	19%

Tableau 18 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Quintette Instrumental de Paris

Près de deux tiers des pièces additionnelles sont pour trois instrumentistes, exploitant les différentes combinaisons possibles. Dans les pièces anciennes, la harpe se substitue volontiers au clavecin pour tenir le continuo aux côtés du violoncelle. Le dessus est assuré tout autant par le violon que par la flûte. Le répertoire pour trio à cordes, que l'on mettra en regard de celui du Trio Pasquier, occupe également une place de choix, empruntant aussi bien au répertoire de l'époque classique que des compositions plus récentes. Un certain nombre de pièces en trio appellent enfin un effectif plus atypique, au gré des innovations timbriques particulièrement recherchées par les compositeurs de la première moitié du XX^e siècle : des formations telles que flûte, alto et harpe, flûte violon et harpe, ou flûte violoncelle et harpe suscitent l'intérêt du Quintette Instrumental de Paris. Rares sont les duos à avoir intégré les concerts du Quintette, hormis les premières années d'activité nécessitant d'étoffer leurs programmes. Profitant de la présence de la harpe comme seul instrument polyphonique, elle accompagne tour à tour la flûte, le violon, le violoncelle, plus rarement l'alto, tandis que les duos d'instruments monodiques se réduisent à la seule *Sonate pour violon et violoncelle* de

Ravel. Enfin, apportant sans doute moins d'intérêt car moins de contraste sonore avec le quintette au complet, les formations en quatuor explorent tantôt le répertoire baroque des « Sonates à trois », la flûte et le violon assurant le dessus, le violoncelle et la harpe assurant la basse continue, tantôt la série de quatuors pour flûte et trio à cordes composés par Mozart. Cette diversité des effectifs représente l'une des spécificités du Quintette Instrumental de Paris, que Paul Landormy ne manque pas de préciser au public lors d'une allocution précédant un concert le 7 mars 1935¹⁰ :

Ce que tous les critiques se sont plu à reconnaître, c'est la variété des programmes du Quintette Instrumental de Paris. Sa composition lui permet en effet, d'offrir alternativement des duos pour violon et violoncelle, des trios de toutes sortes : trios à cordes ; pour violon, harpe, violoncelle ; pour flûte, violon, alto (comme la Sérénade de Beethoven), pour flûte alto et harpe (comme la Sonate de Debussy) des quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle et enfin des Quintettes. Jamais le Quintette Instrumental n'utilise un arrangement, une adaptation. Toujours il joue des œuvres originales, soit empruntées au passé, soit écrites à son intention par des contemporains

Disposant déjà d'un catalogue de quatuors à cordes déjà fort bien fourni, en regard de la longue tradition de cette formation, le Quatuor Calvet ne fait logiquement appel à d'autres combinaisons instrumentales qu'en de rares occasions. Ce sont toutefois près de vingt compositions, du trio au septuor, qui viennent étoffer leurs programmes :

trios	quatuors	quintettes	sextuors	septuors
1	2	12	3	1
5%	11%	63%	16%	5%

Tableau 19 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Quatuor Calvet

Une seule œuvre en trio, nécessitant la participation d'un pianiste, explore le répertoire propre au Trio Cortot-Thibaud-Casals, bien que celui-ci n'exécuta que très rarement le trio pour piano violon et violoncelle de Ravel. La réduction de l'effectif, délesté principalement d'un violon, permet d'aborder le répertoire du quatuor avec piano, mais seuls ceux de Fauré et de Chausson sont inscrits au programme du Quatuor Calvet, témoignant certainement davantage d'un intérêt pour ces œuvres que d'un souci de contraste. Il se peut que cet effectif ne soit pas assez pertinent en regard du quintette avec piano, principalement de la sphère romantique jusqu'aux années trente. Le Quatuor Calvet s'entoure très régulièrement du concours de

¹⁰ Allocution de Paul Landormy prononcée lors du concert du 7 mars 1936 à Paris, transcrite par écrit et publiée sur une plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris. Fonds Jamet, boîte n° 7, chemise 2, BLGF.

pianistes, tels qu'Yves Nat, Jean Doyen mais surtout Joseph Benvenuti, dont l'intérêt pour la musique de chambre se poursuivra, à partir de 1941, à travers son activité au sein du Trio BBN (Benvenuti, Benedetti, Navarra). Le répertoire en quintette s'étoffe également de deux pièces pour harpe et quatuor à cordes, aux côtés des harpistes Annie Hémon ou Micheline Kahn, le *Conte fantastique* de Caplet et l'*Andante et scherzo* de Schmitt, sur harpe chromatique. En matière de large effectif, ceux comprenant six ou sept instrumentistes, le Quatuor Calvet privilégie les assemblages atypiques dans les pièces d'écriture récente, comme le *Concert* pour violon, piano et quatuor à cordes de Chausson, La *Balade du vent qui pleure* pour violon, harpe et quatuor à cordes de Delune, le plus traditionnel *Sextuor Op. 92* de d'Indy, requérant l'ajout d'un alto et d'un violoncelle, ou le plus atypique *Septuor* pour trois voix et quatuor à cordes de Caplet.

Enfin, le répertoire le plus important en terme quantitatif correspond indéniablement à celui du Trio Pasquier, avec 235 œuvres travaillées, aussi bien dans l'intention d'être interprétées une seule fois que programmées à de nombreuses reprises. On distinguera d'une part les 146 trios pour violon, alto et violoncelle, correspondant à leur formation instrumentale et 89 pièces de musique de chambre d'effectif varié, du duo au septuor, avec le concours ou non d'autres interprètes. Outre les affinités musicales des artistes et les choix esthétiques propres à l'ensemble, la présence d'un grand nombre de Trios à cordes différents résulte logiquement de l'important catalogue préexistant pour cette formation, particulièrement à l'époque classique, conjuguée aux efforts des frères Pasquier en faveur du réinvestissement des compositeurs de leur époque pour cet effectif. D'autre part, parmi les 89 pièces d'effectifs variés, quelques rares duos pour violon et alto ou violon et violoncelle ont été interprétés par deux des membres du Trio¹¹ ; les œuvres de formation élargie, c'est-à-dire nécessitant le soutien d'un ou plusieurs interprètes extérieurs¹² représentent la majorité du répertoire additionnel du Trio et constituent un large panel d'effectifs instrumentaux.

¹¹ Le Trio Pasquier n'a interprété aucun duo pour alto et violoncelle, formation du reste bien rare dans la littérature musicale.

¹² Afin de réduire le corpus des œuvres à effectif élargi, nous avons exclusivement pris en compte les formations intégrant la participation d'au moins deux membres du Trio. Nous avons, par conséquent, laissé de côté les pièces qui nécessitaient la participation d'un seul membre, pour des raisons de pertinence et d'équité en regard, par exemple, du Trio Cortot Thibaud Casals dont la carrière de chacun des artistes solistes était considérable, et afin de ne pas gonfler inutilement les chiffres. Les interprètes du Trio Pasquier prenaient part à un grand nombre de concerts de musique de chambre, citons les formations que nous avons écartées, comme les duos violon-piano, flûte-violon, alto-piano, violoncelle-piano, violoncelle-basson, les trios flûte-alto-harpe, flûte-alto-piano, piano-violon-clarinette, piano-alto-clarinette, flûte-violoncelle-clavecin et hautbois-violoncelle-clavecin. Nous ne pouvons qu'inciter le lecteur à consulter les pages relatives au répertoire du Trio Pasquier dans la thèse d'Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présenté sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, tome 2, 1984, p. 915-959.

duos	trios	quatuors	quintettes	sextuors	septuors	octuors
5	20	41	15	4	2	2
6%	22%	46%	17%	4%	2%	2%

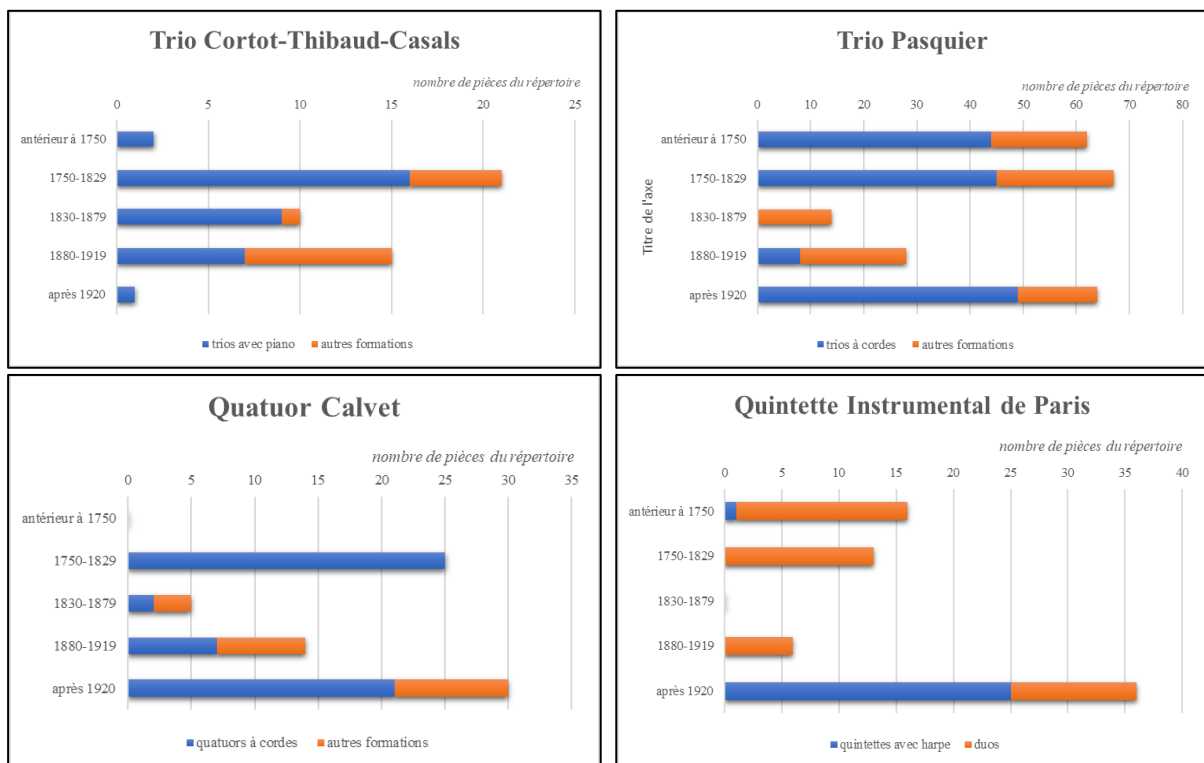
Tableau 20 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Trio Pasquier

On notera l'importance, en termes quantitatifs, des formations en trio et en quatuor. Pour les formations en trio, la sollicitation régulière d'un pianiste permet d'aborder le répertoire piano-violon-violoncelle de Mozart à Fauré, qu'il sera pertinent, dans le paragraphe suivant, de mettre en regard avec celui du Trio Cortot-Thibaud-Casals. De même, la présence d'un claviériste permet d'aborder le répertoire baroque des « Sonate en duo », comprenant généralement une partie de dessus, dont *l'instrumentarium* n'était pas fixé, et une basse continue, nécessitant que le violoncelliste Étienne Pasquier tienne la basse continue aux côtés d'un claveciniste invité. Le Trio Pasquier s'est largement emparé de ce répertoire qu'il interprète dans une version pour violon, violoncelle et clavecin. Pour les formations en quatuor, les pièces pour piano et cordes, de Haydn à Schmitt, sont largement plébiscitées par le Trio Pasquier, aux côtés des nombreuses « Sonates à trois » d'héritage baroque, comprenant deux dessus et un continuo. Là encore, les combinaisons les plus représentées requièrent deux membres du Trio – flûte, violon, violoncelle et clavecin ou deux violons, violoncelle et clavecin – plus rarement les trois interprètes réunis, dans des pièces pour violon, alto, violoncelle et clavecin. L'intérêt que peut avoir une formation en trio à cordes réside dans la modularité des effectifs, puisqu'elle peut interpréter un grand nombre de pièces, moyennant le concours d'un ou deux interprètes. Ainsi, l'ajout d'un deuxième violon leur ouvre les portes de la littérature pour quatuor à cordes. Pour autant, le Trio Pasquier n'en fera qu'un usage très parcimonieux – seulement quatre à leur actif – préférant s'investir dans des formations plus atypiques, comme le *Quatuor pour hautbois et trio à cordes* Kv. 370 de Mozart ou le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen. Le répertoire en quintette comprend pour moitié la formation traditionnelle du quintette avec piano, avec la participation d'un violoniste et d'un pianiste. Mais c'est surtout dans la diversité des instrumentations que le Trio manifeste un intérêt pour le répertoire à grands effectifs – quintettes, sextuors, septuors ou octuors. On notera bien sûr l'ajout d'instrumentistes à cordes venus étoffer l'ensemble, un altiste en plus chez Schubert, un trio à cordes complet pour les Sextuors de Brahms ou *Verklärte Nacht* de Schoenberg, mais aussi des formations plus atypiques et originales, à commencer par la *Sérénade* de Roussel, ultime quintette avec harpe du répertoire du Trio Pasquier. Ce répertoire comprend aussi bien des pages anciennes de

l'école de Vienne, comme le *Septuor Op. 20* pour clarinette, cor, basson, trio à cordes et contrebasse de Beethoven, *l'Adagio et Rondo Kv. 617* pour célesta, flûte, hautbois, alto et violoncelle de Mozart ou *Cassation Hob II:2* pour hautbois, basson, deux cors, trio à cordes et contrebasse de Haydn, ou des pages plus récentes, comme *l'Introduction et Allegro* pour harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes, ou bien le *Quintette Op. 39* pour hautbois clarinette violon alto contrebasse de Prokofiev.

2.1.2. Sélection du répertoire et spécialisations interprétatives

En matière de représentativité des différentes époques et courants musicaux dans la constitution de leurs programmes, les quatre ensembles chambristes à l'étude suivent des trajectoires radicalement différentes. Chaque répertoire interprétatif a été soumis à une classification des pièces en fonction de périodes chronologiques prédéfinies, dont la série de graphes ci-après rend compte des prises de position, parfois radicales, de chacun des ensembles :



Graphique 14 : répartition des pièces de répertoire en fonction de l'époque musicale pour les quatre formations chambristes

Nous avons distingué, en bleu, les pièces musicales pour la formation instrumentale de l'ensemble concerné, et en orange, les pièces complémentaires du répertoire dans le but

d'observer s'il peut y avoir des effets de compensation ou de complémentarité. Seul le Quintette Instrumental de Paris semble compenser l'absence de répertoire pour leur formation en veillant à couvrir, par les pièces additionnelles, la majorité des époques et styles musicaux. Nous remarquons, en premier lieu, la diversité des partis pris esthétiques pour ces quatre formations qui ne répond à aucune recherche d'unanimité de style et d'œuvres mis en avant. La période stylistique couvrant l'époque dite « classique » ainsi que le premier romantisme, que nous avons fait finir en 1830, est la seule période présente parmi les quatre formations de manière significative : présente en majorité pour les formations en trio – Cortot-Thibaud-Casals et Pasquier – largement visible également dans les quatuors à cordes choisis par le Quatuor Calvet, en moindre proportion chez le Quintette Instrumental de Paris, puisqu'elle ne peut être représentée que par les pièces pour autres formations. Pour le Trio Cortot-Thibaud-Casals, la seconde période d'activité se réduit à une dizaine d'œuvres abondamment interprétées, parmi lesquelles le *Trio n°1* de Schubert, le *Trio en sol* de Haydn, le *Trio n°7 Op. 97* dit « *L'Archiduc* », ainsi que les *5^e et 6^e Trios Op. 70* de Beethoven. Cette prépondérance de Beethoven transparait également chez les trois autres formations : le trio Pasquier inscrit naturellement à son répertoire les cinq trios à cordes de Beethoven – tout comme les instrumentistes à cordes du Quintette Instrumental de Paris – mais également les *Trios avec piano Op. 70 n°1 et Op. 97*, la *Sérénade* pour flûte, violon et alto *Op. 25*, également régulièrement jouée par le Quintette, et le *Septuor Op. 20* ; les quatuors à cordes de Beethoven constituent également le cœur de répertoire du Quatuor Calvet qui en propose une intégrale entre le 1^{er} et le 15 juin 1934 à la Salle Gaveau¹³. Les œuvres de Mozart apparaissent de manière beaucoup moins fréquente dans les formations traditionnelles – le Trio Cortot-Thibaud-Casals et le Quatuor Calvet n'interpréteront respectivement que deux trios avec piano et quatuors à cordes – alors qu'elles sont très souvent programmées par le Trio Pasquier et le Quintette Instrumental de Paris. Aux côtés des *Quatuors* pour flûte et cordes, dont s'est emparé le Quintette, ce sont les effectifs les moins courants qui obtiennent les faveurs des deux ensembles, comme les quatre *Quatuors Kv. 285 et 298* pour flûte et trio à corde, le *Quintette Kv 581* avec clarinette et même *l'Adagio et rondo K 617* pour célesta, flûte, hautbois, alto et violoncelle, tous interprétés. Quant à l'œuvre de Haydn, elle n'apparaît que bien moins fréquemment dans les programmes de concerts des quatre ensembles, hormis peut-être les trios à cordes joués régulièrement par les frères Pasquier. Au-delà des trois représentants de l'école de Vienne, les autres compositeurs de l'époque classique ne semblent pas intéresser outre-mesure les

¹³ Anonyme, « Vendredi 15 juin – Entre-Soi », *La Semaine à Paris*, 7 juin 1934, p. 39.

formations chambristes. Il faut ensuite se tourner vers Schubert pour retrouver, au tournant du XIX^e siècle, une visibilité dans le répertoire des quatre ensembles. Le quatuor Calvet n'en interprète que deux quatuors à cordes sur les six composés, le Trio Cortot inscrit évidemment au programme les deux trios avec piano Op. 99 et Op. 100 et le Quintette joue le moins connu *Quatuor Op. 21 D96* pour flûte, guitare – remplacée ici par la harpe – alto et violoncelle. C'est encore une fois le Trio Pasquier qui inscrit au programme le plus grand nombre d'œuvres majeures de Schubert, comme les *Trio* avec piano, le Quintette « la Truite » avec piano, le Quintette à cordes Op. 163 ou l'Octuor à cordes Op. 166.

La pleine époque du Romantisme (1830-1879), dont on sait le poids de la tradition outre-Rhin dans le domaine de la musique de chambre, est diversement illustrée par les quatre ensembles. Le Trio Cortot construit précisément sa notoriété autour des trios de Schumann, dont le premier en ré mineur Op. 63 leur vaut un triomphe lors de leur première apparition le 25 mai 1906. Le répertoire romantique s'étoffe de pages de Mendelssohn, Brahms, mais également de Franck et de Saint-Saëns. Cette place accordée aux œuvres romantiques est quasi inexistante dans les trois autres formations, signe d'un désintérêt notoire pour ce répertoire. Le Quatuor Calvet n'interprète que les 1^{er} et 3^e *Quatuors* de Schumann, davantage portés sur les *Quintettes avec piano* de Schumann, Brahms et Franck, accompagnés d'Yves Nat. Ces trois quintettes intègrent également le répertoire du Trio Pasquier qui interprétera également le *Quatuor à cordes* op. 9 de Tchaïkovski, les quatuors pour piano et cordes de Dvorak et Saint-Saëns et un grand nombre de pièces de Brahms. Le Quintette Instrumental de Paris occulte totalement cette époque, tout comme il ne s'intéresse guère au tournant de siècle, que nous avons pourtant voulu large (1880-1919) et qui comprend aussi bien les fleurons du romantisme tardif que les prémices d'un renouveau de la musique de chambre en France. Il faut attendre les années 1910 pour qu'il se tourne vers trois œuvres de leur répertoire additionnel, le *Trio élégiaque* pour flûte alto et harpe de Bax, interprété une seule fois, la *Suite Op. 6* pour flûte violon et harpe de Goossens, très appréciée des musiciens, et surtout la *Sonate* pour flûte alto et harpe de Debussy, programmée plus de 200 fois dans leurs concerts. Le répertoire fin de siècle du Trio Cortot se résume à Grieg, Brahms, Dvorak et Saint-Saëns, tandis que l'identité du Quatuor Calvet et du Trio Pasquier commence à se révéler sur cette même période : en privilégiant l'école française, avec des œuvres de Franck, Debussy, Rabaud, Ravel, Schmitt, mais également étrangers comme Glazounov ou Hennessy, le Quatuor se positionne en défenseur de la musique contemporaine, particulièrement française. De la même manière, délaissant quelque peu l'héritage romantique allemand, hormis peut-être un quatuor de Reger,

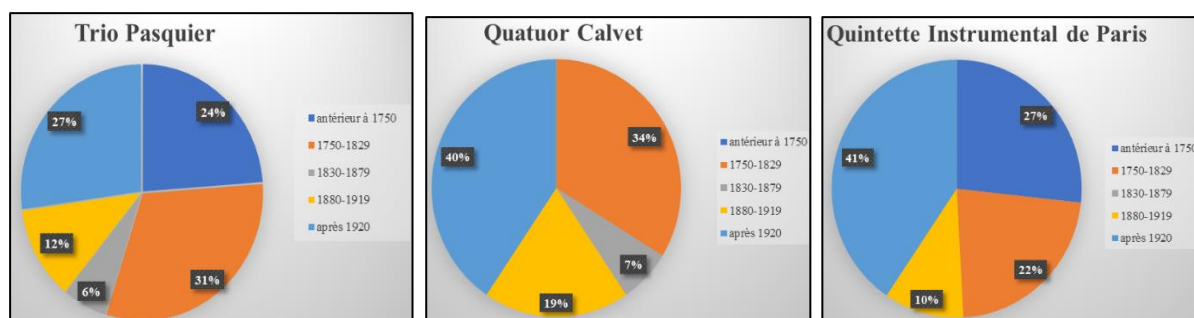
le Trio Pasquier affirme son intérêt pour la musique française du début de siècle, telle qu'incarnée par des compositeurs illustres – D'Indy, Chausson, Debussy, Ravel – et ceux non moins intéressants, comme Lekeu, Tournemire, D'Olonne, Roger-Ducasse ou Pierné.

Il paraît très clair que l'identité et la prise de position d'un groupe de musique de chambre sont d'autant plus fortes dans les périodes extrêmes de leurs répertoires interprétatifs. Le Trio Cortot-Thibaud-Casals ne s'aventure qu'à de très rares occasions sur le terrain de la musique ancienne, comme sur les œuvres de leur temps. Tout juste créent-ils le *Triple Concerto* d'Emanuel Moor, ami de Pablo Casals qui leur dédie son œuvre. Mais ce resserrement autour des musiques classiques et romantiques et d'un répertoire finalement très restreint provient avant tout d'un choix délibéré des artistes¹⁴ :

À ce constat, il y a plusieurs raisons. La première est à rechercher dans le fait que, n'étant pas constitués en ensemble permanent, les trois artistes ne se trouvaient qu'une fois l'an (en été) pour mettre au point leurs programmes. En second lieu, Cortot, Thibaud, Casals tenaient à limiter leur répertoire à la période romantique, et les quelques incursions qu'ils ont menées dans le domaine contemporain relevaient plus de l'opportunité que d'une véritable intention artistique. Hormis le *Triple Concerto* de Moor, il faut considérer la présence des trios de Saint-Saëns, de Ravel et de Fauré comme l'expression d'un intérêt ponctuel pour des œuvres sur lesquelles pesait sans doute encore une once d'exclusivité en faveur de leurs premiers interprètes. Enfin, rançon légitime de leur entreprise, Cortot, Thibaud et Casals n'ont pas nécessairement souhaité agrandir leur répertoire dans la mesure où les grands chefs-d'œuvre (Haydn, Beethoven et Mendelssohn) leur assuraient d'incomparables triomphes dans des salles de plus en plus grandes et avec un public toujours plus nombreux, à la satisfaction de leurs agents et de leurs banquiers.

Les trois autres ensembles chambristes, *a contrario*, se positionnent d'emblée en faveur des compositeurs de leur temps, à l'instar des Trios Pasquier et du Quintette Instrumental de Paris qui, avec leur offre instrumentale moins traditionnelle, ont souhaité apporter leur concours dans la dynamique de création.

¹⁴ François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 142-143.



Graphique 15 : proportion du répertoire par type d'époque (Trio Pasquier, Quatuor Calvet, Quintette Instrumental de Paris)

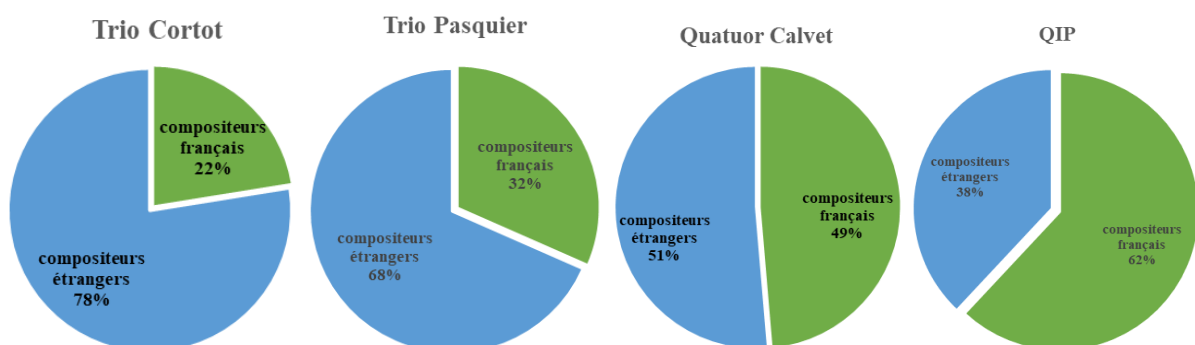
41% du répertoire du Quintette a été composé après 1920, 27% pour le Trio Pasquier qui, au regard de leur très important catalogue, représente tout de même 49 nouveaux trios à cordes composés à leur intention et dont ils ont assuré la création. Tout comme le Quintette Instrumental de Paris, la période 1934-1939 est particulièrement féconde, avec les contributions de Guy-Ropartz, Jolivet, Pierné, Roussel, Tomasi et Jongen. Mais c'est également le parti pris du Quatuor Calvet qui, disposant d'une littérature préexistante considérable pour sa formation, pouvait parfaitement spécialiser sa pratique autour d'un répertoire déjà bien implanté et surtout connu et apprécié du public. Certes, leur catalogue comprend pour environ un tiers de musiques écrites entre 1750 et 1830, mais en plus grand nombre encore des œuvres composées après 1920, soit 40% de leur répertoire total. Parmi les œuvres qu'ils ont créées, évoquons les quatuors de Guy-Ropartz (1925), Vincent d'Indy (1930), Georges Hugon (1931), Marcel Delannoy (1931), Louis Fourestier et Reynaldo Hahn (1939). À une époque de l'entre-deux guerres où la création musicale occupe encore une large place dans la vie musicale française, il serait bien difficile de considérer cette orientation de carrière comme une véritable audace, tant sur le plan esthétique que financier. Était-ce plus difficile, à l'époque, de gagner en notoriété lorsqu'on se faisait porte-étendard des œuvres modernes plutôt que de concentrer son intérêt pour quelques œuvres du grand répertoire ? Nous pourrions en douter, au vu de l'importante visibilité de ces deux ensembles en France comme à l'étranger, bien que l'histoire de la musique moderne aura davantage retenu l'apport du Trio Cortot-Thibaud-Casals, dont le succès, de leur temps, était considérable, plutôt que les noms de Joseph Calvet¹⁵ ou des frères Pasquier¹⁶. Quant à la musique ancienne, celle composée avant 1750, elle est quasiment absente du catalogue du Trio Cortot-Thibaud-Casals, et totalement du Quatuor Calvet. Elle représente, en outre, environ

¹⁵ Joseph Calvet enseigne la musique de chambre au Conservatoire de Paris de 1935 à 1968.

¹⁶ Illustre famille de musiciens, les Pasquier sont certainement davantage connus aujourd'hui grâce à la génération de Régis et Bruno Pasquier qui, aux côtés de Roland Pidoux, avaient formé le Nouveau Trio Pasquier en succession de leur père Pierre en 1974. De 1985 à 2011, Régis Pasquier fut professeur de violon au Conservatoire de Paris, aux côtés de son frère Bruno, à la tête de la classe d'alto depuis 1983.

un quart de celui du Trio Pasquier et du Quintette Instrumental de Paris. Certaines affinités musicales sont communes aux deux ensembles, comme le baroque français de Rameau, Couperin, Blavet, Guillemain ou Boismortier, le baroque tardif italien, comme Durante ou Scarlatti, ainsi que la sphère germanique, comme Telemann ou Haendel. Le Trio Pasquier étoffe son répertoire de musique ancienne avec un grand nombre de pièces de Bach, comme les *Inventions à trois voix* pour clavier, les *Variations Goldberg* ou les *Sonate pour orgue* dont ils réalisent des transcriptions pour trio à cordes. Mais on peut remarquer également l'importance des pièces instrumentales de la Renaissance et de la première période baroque, comme les nombreuses fantaisies et *ricercare* de Willaert, Byrd, Gibbons et Purcell, à l'écart, toutefois, de toute démarche d'authenticité historique.

Le répertoire des quatre ensembles chambristes peut enfin être observé sous l'angle de la provenance nationale des compositeurs dont ils exécutent les pages. Programmer des œuvres françaises ne relève pas seulement d'un goût personnel : cela offre la possibilité de s'inscrire dans une trajectoire en faveur de la promotion de la musique de son pays à l'échelle internationale, condition *sine qua non* afin d'espérer obtenir l'appui financier de l'A.F.A.A. Les quatre ensembles chambristes à l'étude, de par leur notoriété (Cortot) et leur dévouement pour la musique française (Pasquier, Calvet et le Quintette), ont bénéficié du soutien de l'État français dans leur activité en terrain étranger, mais tous n'accordent pas la même proportion de musique française dans leur répertoire.



Graphique 16 : proportion de musique française et étrangère dans le répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris

Sans grande surprise, la proportion de musique française est relativement minime pour le Trio Cortot-Thibaud-Casals, davantage polarisé, comme nous l'avons vu, sur la littérature musicale austro-allemande. La pièce « l'Indiscrète », extraite des *Pièces en Concert* de Rameau n'est programmée que symboliquement, contrairement au Quintette Instrumental de Paris qui

la joue à quelque 122 reprises durant toute leur carrière. C'est davantage chez les compositeurs français ou assimilés à l'école française de l'époque romantique et du début du XX^e siècle que l'on retrouve le plus d'interprétations du Trio Cortot, parmi lesquels Saint-Saëns, Franck, Ravel et Fauré. En binômes, Jacques Thibaud et Alfred Cortot jouèrent les *Sonates pour violon et piano* de Franck, Lekeu et Debussy, Pablo Casals et Alfred Cortot dans les *Sonates pour violoncelle et piano* de Moor et Debussy. La proportion plus importante de musique française chez les trois autres ensembles, jusqu'à représenter près de deux tiers du répertoire pour le Quintette Instrumental de Paris, correspond en grande partie à leur position de défense de la musique française contemporaine. En ce qui concerne le Trio Pasquier, hormis les quelques pages de Bréval ou Boëly, la majeure partie des pièces de compositeurs français se situe aux extrémités périodiques de leur répertoire, soit la période antérieure à 1750 et celle contemporaine des interprètes. Pour les trios à cordes spécifiquement, la musique française mise en avant reste exclusivement celle composée à leur intention, entre 1922 pour le *Trio à cordes* de Roland-Manuel et 1939 pour le *2^e Trio à cordes* de Jean Absil. Sans doute dans une volonté d'équilibrer la représentativité des époques, le répertoire additionnel du Trio Pasquier comprend non seulement un grand nombre de pièces françaises composées entre 1875 à 1940, de Saint-Saëns à Messiaen, mais également des pièces françaises de l'époque baroque, tout particulièrement de Couperin et de Boismortier. Point de musique ancienne pour le Quatuor Calvet, dont le *corpus* de musique française coïncide plutôt avec la résurgence de la musique de chambre en France, du *Quatuor* de César Franck en 1890 à celui de Reynaldo Hahn en 1939. Le même constat peut être fait dans le répertoire additionnel. En revanche, outre un quatuor à cordes de Reicha, la production chambriste française du XIX^e siècle comprenant les quatuors à cordes de Dancla, Onslow, Farrenc, Castillon ou Gouvy sont largement oubliés par le Quatuor Calvet, signe de la relative désaffection pour cette époque. Enfin, considérant l'absence de tradition musicale pour l'effectif en quintette et la provenance géographique de l'ensemble instrumental à une époque où la notion de timbre sonore était particulièrement mise en avant, le répertoire du Quintette Instrumental de Paris met sa singularité sonore au profit de la musique française moderne, mais également plus ancienne. À l'exception des contributions du compositeur belge Jongen, de l'Italien Malipiero, du Néerlandais Smit, du Britannique Scott, de l'Américain Spelman et du Russe Gretchaninov, les quintettes composés à l'attention du Quintette Instrumental de Paris émanent majoritairement de compositeurs de nationalité française ou assimilés à l'école française. Comme pour le Trio Pasquier, la musique française baroque est également à l'honneur, avec des pages de Rameau, Couperin, Blavet, Cousineau,

Guillemain ou Leclair, grâce à l'intérêt que Pierre Jamet et René Le Roy portaient à ce répertoire.

Le regard croisé des répertoires des quatre ensembles instrumentaux révèle, pour une même époque étudiée (1922-1939), bien des pratiques différenciées sur le terrain de la musique de chambre en France comme à l'étranger. Sur le plan de la programmation musicale, l'on distinguera les ensembles chambristes au répertoire très restreint, à l'instar du Trio Cortot-Thibaud-Casals, de ceux déployant au contraire un large répertoire, brossant parfois trois siècles de musique française et étrangère ; ceux qui se concentrent sur l'interprétation massive de deux ou trois œuvres du répertoire, quand d'autres privilégient la variété programmatique ; les ensembles qui privilégient les œuvres contemporaines, voire sont acteurs de la dynamique de création en France, quand d'autres mettent en avant le répertoire plus ancien. Les compositeurs les plus joués, témoignage du goût du public, ne diffèrent finalement pas de la période historique précédente. Danièle Pistone, dans son ouvrage consacré à la musique de chambre en France entre 1870 et 1918, soulignait déjà « l'inébranlable goût pour les partitions de Beethoven¹⁷ », et ce dès le début du XIX^e siècle. Cette suprématie n'était appelée qu'à se développer et demeurait encore vive, un siècle après sa mort. Les compositeurs joués le plus fréquemment par les quatre ensembles chambristes à l'étude diffèrent finalement très peu des goûts du public de la période précédente, si l'on se réfère aux conclusions de Danièle Pistone, fruits d'un dépouillement des comptes-rendus de concerts dans la presse musicale¹⁸ :

Vers 1870, les auteurs les plus joués sont Beethoven, puis Haydn, Mozart, Schumann et Mendelssohn ; une place non négligeable est toutefois réservée à Raff, Schubert, Weber ou Rubinstein. Les compositeurs français restent rares : Dancla, Louise Farrenc, Castillon... Dans les années suivantes, on voit tout d'abord réapparaître les noms d'auteurs du XVIII^e siècle : Boccherini, Marcello, Tartini, Sammartini, Loeillet, par exemple. Mozart semble plus apprécié, Mendelssohn, Haydn, Schubert sont en revanche moins joués qu'auparavant. Puis, Brahms, Saint-Saëns, Franck, d'Indy, Chausson, sont de plus en plus cités pour leurs œuvres de chambre. Dans les deux dernières décennies reviennent aussi les noms de Godard, Pfeiffer, Rubinstein, Grieg, Paul Lacombe, tandis que s'effacent peu à peu ceux de l'âge précédent (Onslow, Dancla...) ou que d'autres connaissent une mode plus éphémère encore, tel celui de Mme de Grandval. Certaines œuvres semblent déjà recueillir plus que d'autres la faveur du public : les sonates pour violon et piano de Grieg et de Lekeu, le *Concert* de Chausson sont ainsi souvent programmés [...]. Vers la fin de la période, les patronymes sont toujours plus divers : de Théodore Dubois à Turina, en passant par G. Alary, J. Huré ou Tournemire.

À la lumière des répertoires que nous venons d'étudier, nous observons une continuité évidente dans l'interprétation du répertoire autrichien et germanique, qu'il appartienne à la fin

¹⁷ Serge Gut, Danièle Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, 1985, p. 59.

¹⁸ Serge Gut, Danièle Pistone, *op. cit.*, p. 59.

du XIX^e siècle – Mozart semble désormais beaucoup plus apprécié que Haydn et l'on fait à nouveau toute la lumière sur l'œuvre de Schubert – que celui du XIX^e siècle. Certains répertoires disparaissent des programmes, comme les rares pages françaises de l'époque romantique, d'autres s'implantent définitivement, comme ceux nés du sursaut national en faveur de la musique de chambre en France. La période étudiée voit la pérennisation du répertoire français des cinquante dernières années (1870-1920), la poursuite de l'effort envers la redécouverte de la musique ancienne mais également l'implantation d'une pluralité de styles, de courants, de pays et d'époques, signe d'une grande vitalité de la musique contemporaine.

2.2. À la recherche du programme idéal

L'élaboration d'un programme de concert, dans le choix des pièces mises en avant, la durée, l'équilibre des styles, des effectifs instrumentaux, prend en compte une pluralité de facteurs déterminant les choix interprétatifs. Parmi eux, l'adéquation entre le programme choisi et le format du concert est primordiale. Si l'on s'accorde à définir le concert comme étant la concordance d'une « unité de temps (une durée d'écoute continue – d'une à trois heures – sans autres interruptions que celles des entractes), de lieu (une même salle) et d'action (un même ensemble d'interprètes ayant concerté leur action¹⁹) », pour reprendre les propos de François Nicolas, il existe bien une pluralité de formes de concerts dans lesquelles la durée, l'articulation des pièces et le nombre d'interprètes diffèrent fortement. Le musicien devra alors adapter sa prestation selon que le concert est assuré par lui seul ou par un ensemble d'interprètes invités à jouer à tour de rôle ou ensemble. Le concert partagé avec d'autres interprètes fera plutôt entendre des pièces emblématiques d'une formation instrumentale invitée ou une œuvre en création musicale. Le concert-récital sera l'occasion, pour les interprètes, de révéler au public toute leur palette expressive et virtuose dans une pluralité de répertoires, tandis que le répertoire de tournée doit prendre en compte les lieux de diffusion et le goût du public, mais également les contraintes organisationnelles.

2.2.1. *Récitals, concerts partagés, tournées : pluralité de profils de concerts*

À l'époque de l'entre-deux guerres, le principe du concert public de musique de chambre en France, hors du cadre intime du foyer, suit une tradition déjà bien ancrée depuis le XIX^e siècle grâce, notamment, au concours de Sociétés de concerts fondées principalement par les

¹⁹ François Nicolas, « L'analyse musicale du concert quelle catégorie ? », dans Françoise Escal, François Nicolas (dir.), *Le concert : enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, collection « logiques sociales », 2000, p. 9.

interprètes eux-mêmes, tels que la Société Baillot, la Société des Frères Tilmant, la Société musicale ou la Société Alard-Chevillard. On y entendait principalement le répertoire austro-germanique de l'époque classique finissante et du début du XIX^e siècle, et de manière plus timide, le répertoire français. La dynamique en faveur de l'interprétation de la musique de chambre se poursuit avec l'œuvre de la Société Nationale et la Société Musicale Indépendante, qui se tournent davantage vers le modèle d'un concert partagé ou éclectique : partagé entre différents interprètes, quoique subsistent encore des concerts assurés par un seul interprète ou un seul groupement chambriste ; éclectique par sa programmation qui prône la diversité de styles et d'époques. Florence Doé de Maindreville décrit ces profils de concerts donnés à la Société Nationale de Musique²⁰ :

Suivant la tradition des sociétés de concert au XIX^e siècle, la Société Nationale de Musique propose donc des formations et des programmes « éclectiques », un peu « fourre-tout », où les Sonates et les Trios côtoient les extraits d'opéras, d'œuvres religieuses, ou encore les mélodies et les transcriptions de toutes sortes.

Quant à la Société Musicale Indépendante, Corinne Schneider revient sur la recherche de discontinuité dans le déroulement de ses concerts²¹ :

Dès les premiers concerts, le ton est donné : mélange des styles, des époques et des origines géographiques. La recherche de contrastes produits par la diversité de la programmation est primordiale. Parfois, l'unité des concerts repose seulement sur un nombre d'interprètes limité qui assure l'ensemble du programme disparate. La Société Musicale Indépendante invite en effet « en vedette » des ensembles ou des artistes de renommée comme Alfred Cortot, Wanda Landowska ou Jacques Thibaud. Si pour certains contemporains, la dispersion de la programmation amoindrit la création contemporaine pour d'autres, comme le critique Louis Vuillemin, ce pluralisme est devenu nécessaire : à ses yeux, la Société indépendante reste « le groupement le plus éclectique, le plus artistique, le plus utile qui soit aujourd'hui ». La conscience historique est ici placée sous le principe de la discontinuité. Le passé se morcelle en blocs absolument étrangers les uns aux autres, en structures closes, appréciées pour elles-mêmes, qui ne communiquent pas entre elles. Éléments de diversité et de variété, les œuvres du passé provoquent une différence stylistique appréciée comme telle.

Ce modèle de concert discontinu et éclectique n'est pas l'apanage des deux sociétés et l'on en retrouve régulièrement la trace dans les annonces de concerts parues dans la presse. Il constitue l'un des nombreux profils de concerts qui cohabitent toujours après la Première

²⁰ Florence Doé de Maindreville, « le Quatuor à cordes à la Société Nationale de musique avant 1914 : place et orientations esthétiques », dans Mélanie Guérimand, Muriel Joubert *et alii* (dir.), *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, éditions Microsillon, 2016, p. 65.

²¹ Corinne Schneider, « Le Concert, lieu d'expression de la temporalité », dans Françoise Escal, François Nicolas (dir.), *Le concert, enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, collection « logiques sociales », p. 68-69.

Guerre mondiale. Françoise Escal, dans son approche esthétique du concert, tente de définir les différents contours, dont nous restituons ici les principales idées²² :

Dans le concert « classique », ces œuvres rapportées entre elles un soir dans une unité spatio-temporelle relèvent, me semble-t-il, de deux types de composition, de « pensée » : soit c'est la « continuation » ou l'intégration qui apparaît : soit c'est « l'événement », le « moment » ; soit c'est la construction unitaire, soit au contraire la juxtaposition, la simple coexistence de phénomènes sonores voulus ou vécus comme disparates, hétérogènes, sans qu'apparaissent des liens logiques entre eux [...]. Pour la première orientation, celle de la construction d'un programme de concert, je retiendrais deux éléments : la vectorisation linéaire d'un groupement d'œuvres [...] ou la cohésion de pièces réunies en ce qu'elles ont un dénominateur commun, plus précisément la polarisation comme action de concentrer en un point des forces, des influences, d'où une structure étoilée, rayonnante à partir d'un « foyer », mais sans parcours, sans enchaînement à proprement parler, sans concaténation [...]. Pour en rester pour le moment à la vectorisation, l'œuvre – le concert comme grande forme – tend, aspire à la construction d'un récit, et il y a récit quand un élément a pour corrélat un segment ultérieur et conséquent du discours, plus loin. D'où le caractère fonctionnel de certains événements, ici des morceaux de musique au concert, qui se présentent comme termes d'une corrélation. Dans une telle programmation à visée téléologique, la fonctionnalité est à la fois chronologique et logique. La succession des morceaux est intégrée à un tout [...]. Quelques fois, l'ordre observé par la programmation n'est pas déterminé par le contenu musical, mais sacrifie à des considérations pragmatiques. La vectorisation est prédiquée par le destinataire, par l'auditeur, par sa demande, par son attente supposées. Le déroulement chronologique [...] est enfreint, parce qu'il faut finir sur un *climax*, sur un moment « fort » émotionnellement : de l'art de plaire ou de la *captatio benevolentiae* [...]. Plus souvent, cependant, et pour des raisons contingentes ou délibérées, plutôt qu'un discours musical enchaîné et orienté dans le temps historique de l'écriture, dans l'évolution du langage même des œuvres présentées successivement, le concert tire unité de la présence d'un dénominateur commun aux diverses œuvres programmées, d'un plus petit commun multiple, sans qu'il y ait parcours, concaténation, comme nous l'avons dit précédemment. Certains concerts sont organisés autour de la personne du compositeur, ou bien de l'interprète [...]. L'interprète peut aussi jouer dans une formation instrumentale, laquelle détermine un genre : la musique de chambre. Dans le cas du trio, du quatuor ou du quintette à cordes, les timbres induisent un univers sonore, ils circonscrivent, ils homogénéisent, alors même que les œuvres présentées appartiennent à des époques éloignées dans le temps [...]. Cette recherche d'un parcours « fléché », si l'on peut dire, ou d'une homogénéité des pièces réunies, relevait de ce que j'avais appelé [...] une première orientation. La seconde orientation, présente depuis longtemps dans l'histoire de la musique, dans sa pratique sinon dans ses traités, et pour l'œuvre singulière et pour le concert comme ensemble de morceaux, en appelle au contraire à une plus grande liberté dans l'assemblage. A la continuité succéderait l'aporie, ou l'hapax, la chose dite une fois ; au directionnel, le moment en soi et pour soi ; à la structure, l'addition ; à la cohésion, la coexistence ; au synthétique, le syncrétique, l'inconciliable ; à l'unité, la variété.

L'observation des modèles de concerts par Françoise Escal a été réalisée d'après un panel de représentations datant majoritairement des années 1990 ; pour autant, l'expérience du concert, dans la période qui nous concerne, est relativement similaire et n'a que peu bougé, en ce qu'elle repose immuablement sur les trois composantes que sont l'œuvre, l'interprète et l'auditeur, et inscrite dans une unité de temps et d'espace²³. Il n'est donc pas étonnant de retrouver, dans la première moitié du XX^e siècle, une dialectique unité/juxtaposition déjà très

²² Françoise Escal, « Le Concert. Approche esthétique », dans Françoise Escal, François Nicolas (dir.), *op. cit.*, p. 219 *sqq.*

²³ Beate Perrey, « La solitude maintenue : l'œuvre, l'artiste, l'auditeur », dans Françoise Escal, François Nicolas (dir.), *op. cit.*, p. 207.

marquée et elle-même héritée du siècle précédent. Le dépouillement de la presse musicale que nous avons réalisé pour la période 1922-1940 montre ainsi une pluralité de modèles de concerts en vigueur dans la capitale et en province, mais montre aussi une relative constance dans leur cohabitation, puisque ne surgit pas véritablement de nouveau modèle de concert que ceux ayant déjà fait leur preuve. Pour corroborer les propos de Françoise Escal, nous pourrions en dénombrer cinq, auxquels les quatre ensembles chambristes prennent tous part, à un moment donné de leur carrière. Le premier profil désigne les concerts centralisés autour d'une personnalité principale, ce que Françoise Escal identifie comme des programmes de concerts à dénominateur commun. Il peut s'agir d'un interprète, généralement de grande notoriété, dont le concert consistera en une alternance de pièces solistes et de pièces chambristes, mettant en scène l'artiste principal dans différentes sortes d'effectifs et de répertoires. Il peut s'agir également d'un compositeur, vivant ou mort, dont on organise un « Festival » ou bien une intégrale de l'Œuvre, avec le concours d'un grand nombre d'interprètes. Ce profil est à différencier du deuxième, le concert partagé, qui peut parfois, voire souvent, être dénué de dénominateur commun et correspond alors à une juxtaposition d'interventions de musiciens dans une diversité de styles et de répertoires. C'est le concert « comme ensemble de morceaux » présenté par François Escal, et que l'on circonscritra aux seuls concerts partagés entre différents interprètes, donnant un ensemble global hétéroclite. Le troisième profil de concert correspond au concert d'un ensemble chambriste avec le concours d'un ou plusieurs invités venus non pas interpréter leur propre œuvre, comme dans le cas d'un concert partagé, mais jouer avec l'ensemble chambriste qui l'invite. C'est particulièrement le cas lorsqu'un ensemble souhaite étoffer ou diversifier son effectif pour élargir son répertoire. Le quatrième profil de concert correspond au concert-récital, mettant en scène, pour le genre de la musique de chambre, un ensemble instrumental seul qui assure l'entièreté du concert. Le cinquième profil, dérivé du précédent, est le concert-tournée, en particulier à l'étranger, qui doit répondre de manière plus juste aux problématiques d'adaptabilité au lieu, à la nature du diffuseur ou au contexte d'organisation. Les trois derniers profils rentrent dans la définition que Françoise Escal donne de la vectorisation d'un concert, en adoptant un ordre programmatique logique, chronologique ou narratif.

Les concerts mettant en valeur un interprète, généralement de grande renommée, sont aisément repérables par les annonces parues dans la presse, puisqu'elles indiquent le nom de l'artiste dans une police bien plus grosse que le contenu programmatique ou bien dans le titre du concert. Ces artistes en récital peuvent mettre à profit leur notoriété pour lancer leur nouvelle

activité chambriste, en se portant garants de l'excellence de ses nouveaux partenaires. Ainsi, Alfred Cortot propose-t-il ce qu'Anselmini et Jacobs identifient alors comme un nouveau modèle de concert, le récital partagé, lors du concert inaugural du Trio Cortot-Thibaud-Casals le 25 mai 1906²⁴. Lors de cette deuxième séance des « concerts romantiques » organisés par la Société musicale, Alfred Cortot propose une programmation autour de Schumann. Intercalé entre des pièces pour piano seul – *Carnaval*, *Scènes d'enfant* et *Études symphoniques* – le trio n°1 en ré mineur op. 63 est proposé par Cortot et ses deux partenaires Thibaud et Casals, lors d'une rencontre qui n'était pas nécessairement destinée à se reproduire. De la même manière, comprenant à ses débuts de jeunes lauréats du Conservatoire, le Quintette Instrumental de Paris s'appuie sur la notoriété déjà établie de leur condisciple Marcel Grandjany, qui avait obtenu son prix de harpe à seulement treize ans. La problématique du répertoire se posait également, puisqu'en l'absence de littérature pour leur formation, le Quintette a dû s'implanter en s'appuyant sur des œuvres d'effectifs différents. L'un de leurs premiers concerts, le 3 décembre 1923 à la Salle Gaveau, adopte donc la forme d'un récital de Marcel Grandjany, avec la participation de Roger Boulmé, alors inconnu, mais également des trois autres interprètes qui ne furent appelés que pour interpréter en première audition le *Concert à cinq* de Jongen, toute première œuvre en quintette qui leur est dédiée. Le récital comprend également des œuvres pour harpe seule de Roger-Ducasse, Schobert, Rameau, Bach, Ravel, Fauré, jouées par Grandjany, des œuvres pour violoncelle de Corelli, Lalo, Fauré, Davidoff, jouées par Roger Boulmé et des duos harpe et violoncelle de Granados, Locatelli et Boulmé. Plus tard, le 23 janvier 1928, c'est dans le cadre d'un récital de Pierre Jamet à la Salle Érard²⁵ que les interprètes du Quintette Instrumental de Paris créent la *Suite* de Tournier, aux côtés du *Concert à cinq* de Jongen et de pièces de Rameau. Parmi les autres concerts à dénominateur commun, l'importance des Festivals en l'honneur de compositeurs, morts ou vivants, est encore très vive, surtout sur la scène musicale parisienne, et les quatre ensemble chambristes y prennent part. Le Quintette Instrumental de Paris, pour nous limiter à un seul exemple de groupes, participe à la séance inaugurale de la saison 1925 de la S.M.I. autour des œuvres de Roussel en y créant la *Sérénade Op. 25*, puis les nombreuses représentations autour des œuvres de Roussel donnent au Quintette un cadre idéal pour faire entendre régulièrement la *Sérénade*. Faisons mention, par exemple, de la 13^e séance de concerts de la Volière le 27 janvier 1927 – René le Roy et Roussel y interprètent tous deux les *Joueurs de flûte*, du 1^{er} Festival Roussel le 18 avril 1929 à la Salle Gaveau,

²⁴ François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ Anonyme, « Musique, salle Érard », *Comoedia*, 14 mai 1928, p. 3.

mobilisant pléthore d'artistes pour l'occasion²⁶. Le Festival Jean Cras, organisé à la Salle Gaveau le 8 décembre 1930, permet aux membres du Quintette d'interpréter le *Trio* pour violon, alto et violoncelle, et bien sûr le *Quintette*. De même qu'à l'occasion de l'inauguration du monument Jean Cras, récemment décédé, un concert commémoratif est organisé le 14 mars 1934 à la Salle Gaveau, auquel l'ensemble prend part en interprétant le *Quintette* de l'auteur et la *Sonate* pour flûte alto et harpe de Debussy. Un concert, cette fois, consacré aux œuvres de Timothy Spelman est programmé en mai 1928²⁷, à l'occasion duquel sa suite pour cinq instruments *Le papillon sur l'eau* est créée. Enfin, le *Quintette* de Marcelle de Manziarly est créé lors d'un concert autour des œuvres de la compositrice à la Revue musicale le 14 juin 1936.

Le deuxième profil de concert, et très largement représentatif de la scène parisienne, comprend les concerts partagés entre plusieurs interprètes, sans dénominateur commun. S'il y a parfois une ligne de conduite qui sous-tend la performance, à l'image des séances de la S.M.I. dont le but est de « créer un milieu libre où toutes les tentatives artistiques sans distinction de genre, de style, ni d'école, recevront un bon accueil²⁸ », ces concerts reposent davantage sur la mise en valeur d'une pluralité d'interprètes et d'œuvres plutôt que la recherche de cohérence programmatique. Hormis peut-être le Trio Cortot, dont les membres jouissaient déjà d'une grande renommée à titre individuel, les autres formations que sont le Trio Pasquier, le Quatuor Calvet et le Quintette Instrumental de Paris ne pouvaient organiser directement des concerts-récitals, pour des raisons d'inexpérimentation, de jeunesse ou de répertoire limité. Par conséquent, la formule du concert partagé permet de se faire connaître progressivement du public parisien et, d'un point de vue financier, de réduire les coûts de location de la salle, de partager les frais de publicité entre les différents interprètes et de pallier aux limites d'un répertoire non encore constitué. Dès la saison 1923-1924, le Quatuor Calvet se fait entendre au sein de la toute nouvelle société Entre-soi, fondée sous l'impulsion du philanthrope Fernand Outrey, présidé par Gabriel Fauré et qui comprenait un comité d'honneur fort respectable²⁹. Les concerts de cette société, à raison de sept par saison, mettent en avant « des virtuoses notoires, d'autres en passe de le devenir³⁰ », et se tenaient dans la salle de concert de l'hôtel Majestic à

²⁶ Avec Claire Croiza (cantatrice), Lucie Caffaret (pianiste), Jeannine Weill (pianiste), Lily Laskine (harpiste), Jacques Février, Robert Soetens, Darius Milhaud, La Société Taffanel, Le Quintette Instrumental, avec le concours de l'auteur. Dans Anonyme, « Les interprètes qui se feront entendre cette semaine », *La Semaine à Paris*, 12 avril 1929, p. 76.

²⁷ Paul Le Flem, « Musique, œuvres de M. Spelman », *Comoedia*, le 2 juin 1928, p. 3.

²⁸ Charles Koechlin, « Chronique musicale », *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, n°14, 2 avril 1910, p. 109.

²⁹ En 1923, le comité d'honneur comprenait Henri Rabaud, Vincent d'Indy, Bonnet, Pierre de Bréville, André Caplet, Dupré, Marcel Labey, Gabriel Pierné, Albert Roussel et Louis Vierne. Cité dans Anonyme, « Le groupement Entre-Soi », *Paris-Soir*, 1^{er} novembre 1923, p. 5.

³⁰ Louis Vuillemin, « musique du soir », *Paris-Soir*, 17 novembre 1924, p. 5.

Paris jusqu'en 1932. Dès le début, ces soirées deviennent la véritable antichambre du quatuor Calvet qui s'y produit quasiment à toutes les séances, interprétant les quatuors de Beethoven, Fauré, Mozart, Debussy ou Ravel. La fixation du quatuor autour des interprètes Calvet, Mignot, Pascal et Mas³¹ s'opère lors de la séance du 11 mars 1925 partagé avec Georges Jouatte, Jean Doyen, Pierre Jamet, Eugène Wagner, Marcel Peyssies et Louis Cahuzac. Les concerts partagés d'Entre-soi suivent une ligne directrice proche des autres sociétés de musique de chambre et prônent l'éclectisme musical. Le quatuor de Debussy, dont le Quatuor Calvet se fait l'ardent défenseur, leur ouvre les portes de la S.N.M. lors d'un concert le 27 avril 1926 et s'y produiront tout au long de leur carrière. Sans partition en quintette, le Quintette Instrumental de Paris se fait entendre pour la toute première fois lors d'un concert partagé avec la cantatrice Lola Rieder le 8 juin 1923 à la Salle des Agriculteurs, en effectif trio ou quatuor. La même intronisation est réalisée par le Trio Pasquier qui, après l'obtention de leurs prix du conservatoire de Paris en 1922 et 1923, se produisent pour la première fois en trio le 18 mars 1927 salle des Agriculteurs, en compagnie cette fois de la cantatrice Louise Matha. Durant toute la carrière de ces trois formations, dans une moindre mesure pour le Trio Cortot, les concerts partagés assurent une visibilité indispensable sur la scène parisienne principalement.

On peut supposer, selon une conception tout à fait anachronique, que le transfert d'un concert partagé vers le récital d'interprètes se fait naturellement pour la plupart des musiciens et constitue un premier pas vers la reconnaissance de l'identité d'un groupe. On observe, en effet, que la majorité des concerts partagés se situe en début de carrière en ce qui concerne le Quatuor Calvet, le Trio Pasquier et le Quintette Instrumental de Paris. Pour autant, il faut attendre le 19 mai 1926, soit quatre années après leur formation, pour que le Quintette Instrumental de Paris ne réalise un récital parisien les mettant seuls en scène. Le Trio Pasquier se fait entendre en récital cinq ans après leurs débuts, le 9 mars 1932 à la Salle Chopin, dans un programme Beethoven, Reger et Donahnyi. Quant au Quatuor Calvet, il ne se sont jamais produits en concert-récital avant leur vaste intégrale des quatuors à cordes de Beethoven en mai 1932 à la Salle Gaveau, soit dix ans après leur formation. Seul le Trio Cortot, eut égard à l'immense notoriété qu'ils avaient acquise, se fait entendre majoritairement en concert-récital. Ce profil de concert – le quatrième, dans notre présentation précédente – ne semble finalement que très peu pratiqué par les musiciens du domaine de la musique de chambre. De nombreuses

³¹ Le nom d'Alexandre Roelens, compositeur et altiste, est souvent crédité lors de la saison 1923-1924 dans les programmes de la Société Entre-Soi.

raisons peuvent être avancées : les frais de fonctionnement³², l'inadéquation des grandes salles de concert à un genre intimiste, le public restreint et élitiste, mais également le manque de variété dans le programme, exclusivement centré sur l'effectif de l'ensemble chambriste. À ce sujet, Anne Van Malderen, autrice d'une thèse sur le Quatuor Pro Arte, rappelle que « l'organisation de concerts dédiés aux seules partitions pour quatuor à cordes est relativement récente. Durant les années trente, ce genre de prestation était considéré comme trop 'indigeste' pour l'auditeur moyen³³ ». Pour pallier aux difficultés de réception, les ensembles chambristes s'assurent le concours d'un ou de plusieurs artistes plutôt que de réaliser de coûteux récitals, ce que nous avons classifié comme étant le troisième profil. Ainsi, le Trio Pasquier s'associe entre 1928 à la pianiste Madeleine La Candéla³⁴, élève de Cortot, qui lui permet de varier les effectifs en quatuors piano et cordes (Beethoven, Schumann, Lekeu), les trios avec piano (Ravel) et les sonates pour deux instruments. Ils formeront le quatuor La Candéla-Pasquier jusqu'en 1931³⁵. À partir de 1934, le Trio Pasquier fait régulièrement appel à la pianiste Magda Tagliafero, le contrebassiste – et compositeur – Marc Delmas-Boussagol, notamment dans le *Quintette « La Truite »* de Schubert. Parmi les interprètes extérieurs accompagnant le plus souvent le Quatuor Calvet, retenons le pianiste Joseph Benvenuti, qui prête son concours dans les quintettes avec piano de Cras, Hahn, Fauré ou Schumann ; le *Concert* de Chausson pour piano violon et quatuor à cordes, qui connaît une certaine vogue vingt ans après sa composition³⁶, est régulièrement programmé, avec la participation de Gabriel Bouillon et Vlado Perlemuter. Si le Trio Cortot-Thibaud-Casals semble se suffire à lui-même et se fait entendre presque exclusivement en concert-récital de musique de chambre, la deuxième période d'activité 1921-1934 voit la multiplication des concerts avec orchestre, dans un répertoire comprenant principalement le *Triple concerto en ut Op. 56* de Beethoven accompagné par l'orchestre de l'École Normale de Paris (Diran Alexanian) ou l'orchestre symphonique de Bruxelles (Désiré Defauw) et le *Double concerto en la mineur Op. 102* de Brahms avec l'Orchestra Pau Casals. Enfin, le Quintette Instrumental de Paris ne fait pas non plus appel à des partenaires de jeu, réussissant, dans la conception de sa programmation, à varier les effectifs, les styles et les époques à l'intérieur même de sa formation.

³² Nous en avons parlé dans la section 2.2.3. de notre première partie.

³³ Anne Van Malderen, *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912-1947)*, thèse de doctorat, Université de Louvain, tome II, p. 360.

³⁴ Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présenté sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, tome 2, 1984, p. 879.

³⁵ Anne Penesco, *op. cit.*, p. 829.

³⁶ Serge Gut, Danièle Pistone, *op. cit.*, p. 59.

Enfin, si le modèle du récital est finalement peu représentatif des concerts de musique de chambre, celui des tournées l'est bien davantage. Le concert-tournée, correspondant à notre cinquième et dernier profil, se définit comme un programme exécuté exclusivement par l'ensemble chambriste concerné, sans présence de partenaires de jeu extérieurs et sans partage du temps musical avec d'autres artistes. Il possède cette spécificité d'être répété de nombreuses fois, à l'identique ou légèrement modifié, et ce dans un temps imparti. La tournée sous-entend une zone géographique étendue, qui peut représenter des régions françaises ou des pays étrangers. Pour les quatre formations chambristes, les tournées apparaissent très rapidement dans leur carrière. Le Trio Cortot, après son concert parisien inaugural du 25 mai 1906 organise, sous les auspices de Paul Boquel, l'imprésario notamment de Ravel, sa première grande tournée en région, dès les mois d'avril et mai 1907. Un seul programme est proposé dans les neuf villes visitées³⁷ : le *Trio n°39 en sol* Hob. XV.25 de Haydn, le *Trio n°1 en ré mineur* Op. 63 de Schumann, et le *Trio en fa dièse mineur* Op. 1 n° 1 de Franck. Lors de la tournée suivante, en avril 1908 comprenant douze villes de province, le Trio Cortot choisit d'interpréter le *Trio n°7 en si bémol* Opus 97 de Beethoven, le *Trio n°1 en ré mineur* Op. 49 de Mendelssohn, ainsi que la *Sonate* pour piano et violon de Franck et la *Sonate n°3 en la* pour piano et violoncelle Op. 69 de Beethoven. La deuxième période d'activité du Trio Cortot voit les représentations en province se raréfier, au profit de la capitale et des pays étrangers. Ainsi, une première grande tournée au Royaume-Uni est organisée en novembre 1925, avec pour programme unique le *Trio n°1 en si bémol* D. 898 de Schubert, toujours le *Trio n°7* de Beethoven et le *Trio n°3 en sol mineur* de Schumann. Enfin, la dernière tournée d'envergure du Trio Cortot à l'étranger se déroulera en novembre et décembre 1928, au cours de laquelle il parcourt dix-sept villes du Royaume-Uni avec pour programme unique le *Trio n°1 en si bémol* D. 898 de Schubert, le *Trio n°39 en sol* Hob. XV.25 de Haydn et le *Trio n°1 en ré mineur* Op. 49 de Mendelssohn. À quelques exceptions près, les tournées du Trio Cortot en province et à l'étranger comprennent exclusivement des œuvres dont ils maîtrisent le jeu à la perfection, pour les avoir jouées à de nombreuses reprises. Sans que le programme nous soit parvenu pour ces deux formations, le Quatuor Calvet se rend en tournée à travers la Hollande dès l'hiver 1927, et le Trio Pasquier entreprend sa première grande tournée européenne de novembre 1931 et à janvier 1932, comprenant des concerts en Suisse, en Italie, à travers toute la France, puis en Europe Centrale pour finir en Hollande³⁸. Enfin, plus atypique est le cas du Quintette Instrumental de Paris qui entame une tournée dès la fin de l'année 1924 en Europe Centrale, alors même qu'il ne disposait

³⁷ Lille, Angers, Tours, Bordeaux, Marseille, Lyon, Nantes, Rouen et Le Havre.

³⁸ Anne Penesco, *op. cit.*, p. 831-832.

que d'un seul quintette récemment créé, celui de Jongen. Le programme établi pour l'occasion prévoit le quintette de Scarlatti en ouverture et le *Concert à cinq* de Jongen en clôture, à l'intérieur duquel des pièces en trio et quatuor d'effectifs divers se succèdent. Le quintette de Scarlatti, s'il est beaucoup joué en début de carrière, sera rapidement abandonné dès lors que le groupe disposera d'un nombre suffisant de quintettes modernes à leur répertoire.

2.2.2. *Équilibre et adaptabilité du programme chez le Quintette Instrumental de Paris*

En 1941, pour officialiser sa reformation après sa dissolution causée par la guerre, le Quintette Pierre Jamet édite une plaquette de présentation afin d'explicitier la démarche de l'ensemble, suivant en tous points les traces du précédent groupement³⁹ :

La caractéristique qu'apporte ce groupement est de faire entendre diverses combinaisons de timbres, ou de sonorités dans la Musique de chambre, et dans un seul programme. Les premiers critiques musicaux de ce temps et de tous les pays ont reconnu que cette association offrait au public un programme qui apportait aux auditeurs, en plus de la valeur des œuvres, une sonorité nouvelle à chaque pièce du programme.

Le Quintette Instrumental fait entendre parmi les auteurs anciens ou classiques, beaucoup d'œuvres de valeur qui ne sont pas souvent jouées, et qui vraiment le méritent. Cette réunion d'instruments n'est pas l'effet du hasard ou de l'imagination, mais elle répond au besoin de faire connaître les œuvres peu jouées et qui ne l'étaient pas, parce que ces instruments se trouvaient fort rarement réunis.

En plus de cela, la réunion des cinq instruments en ensemble a de suite séduit les compositeurs modernes, curieux d'associer leur propre inspiration à une formule neuve de la Musique de Chambre, en ayant en mains une palette sonore qui n'avait pas encore été entendue. Vincent d'Indy, Albert Roussel, Joseph Jongen, Gabriel Pierné, et beaucoup d'autres maîtres contemporains ont écrit spécialement et ont dédié leurs œuvres au Quintette Instrumental.

La ligne de conduite du nouveau groupe, identique au précédent – rappelons que Pierre Jamet et René Bas font toujours partie de l'aventure – suit trois chemins parallèles : le concert doit reposer sur l'alternance des combinaisons timbriques, il doit mettre à l'honneur la musique ancienne ou peu jouée et faire entendre des œuvres nouvelles composées pour cet effectif en quintette. À ces trois chemins nous pourrions rajouter l'intérêt pour la musique française, dans la remise à l'honneur d'un répertoire oublié et la promotion d'œuvres récentes. Concernant le premier point, l'ensemble a toujours privilégié la modulation des effectifs en interne, sans recours à des personnalités extérieures. Cette pratique rappelle largement le principe de fonctionnement des sociétés de musique de chambre de plus grande envergure, comme la Société des instruments à vents ou la Sociétés des instruments anciens de Casadesus, qui s'appuyaient sur les instruments présents pour varier les effectifs, mais demeure encore

³⁹ Notice de présentation du Quintette Pierre Jamet conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 7 « documents sur le Quintette », chemise n° 2 « documents divers », BLGF.

largement sous-employé au détriment des concerts partagés. Concernant l'interprétation des pages peu ou pas jouées, le Quintette Instrumental de Paris reprend à son répertoire des pièces qui, certes, ne sont pas arrangées – et l'ensemble s'en défend – mais qui s'adaptent tout de même aux instrumentistes à disposition. La harpe, comme nous l'avons vu, se substitue au clavecin et les pièces ne précisant pas la nomenclature de l'instrument du dessus, souvent à l'époque baroque, peuvent être jouées indifféremment par la René Le Roy ou par René Bas. Enfin, les quintettes composés à leur intention rentrent de façon très inégale dans leur répertoire interprétatif, certains étant très rapidement mis de côté pour ne garder que quelques pages musicales qu'ils estiment de meilleure facture. Cette ligne de conduite, qui sera la marque de fabrique de l'ensemble, met assez peu de temps à être adoptée et respectée. Tout juste pouvons-nous aborder les premiers programmes des années 1922 à 1925, quand le groupe palliait l'absence de répertoire en quintette.

Tournée en Europe centrale (fin 1924)	25 novembre 1924, Casino de Luxembourg
SCARLATTI, <i>Sonate</i> pour flûte et cordes (quintette)	ROUSSEL, <i>Sérénade</i>
ROLAND-MANUEL, <i>Trio</i> pour violon, alto et violoncelle	COUPERIN, <i>Concerts royaux</i> pour flûte harpe violoncelle
RAMEAU, <i>Pièces en concert</i> pour flûte, violon et harpe	GOOSSENS, <i>Suite</i> pour flûte violon et harpe
MOZART, <i>Quatuor</i> en Sol M pour flûte, violon, alto et violoncelle	MOZART, <i>Quatuor</i> en Sol M pour flûte, violon, alto et violoncelle
DEBUSSY, <i>Sonate</i> pour flûte alto et harpe	DEBUSSY, <i>Sonate</i> pour flûte alto et harpe
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	JONGEN, <i>Concerts à cinq</i>

Tableau 21 : deux programmes de concerts du Quintette Instrumental de Paris (1924-1925)

Les premiers programmes de concert du Quintette Instrumental de Paris reposent d'emblée sur le principe de l'alternance d'œuvres de styles et d'effectifs contrastants, même si ceux-ci ne respectent aucune logique ni progression chronologique ; pour la tournée de la fin d'année 1924 en Europe centrale (tableau 21 gauche), le *Trio* de Roland-Manuel, composé l'année passée, est encadré par les pièces de Scarlatti et Rameau. De même, le principe de positionner un quintette en début et fin de concert semble privilégié dans les premiers programmes, mais assez vite abandonné ; il est à noter, au passage, que le concert du 25 novembre 1924 (tableau 21 droite) sera le seul à proposer la *Sérénade* de Roussel, créée deux semaines auparavant, en ouverture de concert. Très rapidement, dès 1925, un premier modèle de concert se fixe autour de six œuvres de trois époques et styles différents – la musique baroque française, le classicisme viennois et la musique française contemporaine – ne dessinant pas forcément un ordonnancement chronologique, mais respectant plutôt une alternance aléatoire de pièces d'effectifs et de styles divers. Cela conduit parfois à des programmes très éclectiques,

à l'image de la tournée espagnole en mars 1926 qui abordait chaque soir des œuvres différentes (tableau 22) :

9 mars 1926, Figueras, Sala Edison	14 mars 1926, Tarrega, Sala d'enssaigs de l'Orfeo
HAENDEL, <i>Sonate</i> pour flûte violon et harpe	SCARLATTI, <i>Sonate</i> pour flûte et cordes (quintette)
SCHUBERT, <i>Trio</i> pour violon alto violoncelle	BEETHOVEN, <i>Trio en ut m op. 3</i> pour violon alto violoncelle
DEBUSSY, <i>Sonate</i> pour flûte alto et harpe	MOZART, <i>Quatuor en sol M</i> pour flûte violon alto violoncelle
COUPERIN, <i>Concerts royaux</i> pour flûte violoncelle harpe	GOOSSENS, <i>Suite opus 9</i> pour flûte violon harpe
BEETHOVEN <i>Trio Serenata op. 25</i> pour flute violon alto	RAMEAU, <i>Pièces en trio</i> pour violon violoncelle harpe
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	JONGEN, <i>Concert à cinq</i>

Tableau 22 : deux programmes de concert de la tournée en Espagne du Quintette Instrumental de Paris en mars 1926

Sur ces deux exemples de programmes, le premier du 9 mars (tableau 22 gauche) ne comprend qu'une seule pièce requérant l'effectif au complet, celle-ci étant logiquement placée en fin de programme, dans un esprit de communion finale. On remarquera par ailleurs que le reste du programme ne comprend que des trios, dont on a pris soin de varier les combinaisons, de sorte qu'aucune pièce ne requiert le même effectif instrumental. Enfin, l'articulation des pièces ne suit aucune logique chronologique. Peut-être pouvons-nous justifier la présence de la *Sonate* de Debussy en troisième position car elle achève brillamment la première partie ; de même, les *Concerts Royaux* de Couperin ouvrent favorablement la deuxième partie, c'est d'ailleurs cette pièce qui, à l'avenir, sera régulièrement employée pour l'ouverture de concert. Le deuxième concert du 13 mars (tableau 22 droite) offre une autre configuration avec davantage de variété dans l'effectif. Deux pièces en quintette encadrent le concert, l'entracte central étant précédé d'un quatuor. Là encore, l'intérêt est moins porté sur la continuité chronologique que sur l'alternance heureuse des styles. Tout juste pourrions-nous adjoindre une conception plus pragmatique dans la conception du programme, qui consiste à regrouper un maximum les pièces requérant une harpe, à l'image de la deuxième partie, pour s'éviter des déplacements d'instruments intempestifs. La presse de l'époque semble d'emblée séduite par ce principe d'alternance des effectifs et des couleurs instrumentales, à l'image du compte-rendu d'un concert à La Chaux-de-Fonds datant vraisemblablement de décembre 1925⁴⁰ :

Leur concert qui débutait comme pouvaient le faire les auditions du Grand siècle ou du 18^e – harpe, flûte, cello – s'est déroulé avec un rythme admirable, à peine rompu quand à Mozart succéda Roussel. Quelques instants de surprise, changement de style, couleur nouvelle ! Mais déjà la flûte et le violon chantaient, illuminés comme d'étincelles par une harpe magique, tandis qu'alto et cello appuyaient l'œuvre toute entière sur la base solide de leurs profondes sonorités. C'était Debussy

⁴⁰ J.N., « Chroniques musicales, IIIe concert d'abonnement », journal inconnu, slnd. Coupure de presse conservée dans le Fonds Jamet, boîte n°11 « coupures de presse (reliées) », BLGF.

ensuite, musique à peine proférée murmure, demi-voix, harmonies précieuses, éthérées. N'était-ce pas là, à la réflexion, le sommet du concert, l'inflexion la plus pure de cette courbe idéale qui rejoignait Rameau au Belge Jongen ? et à laquelle, nous semble-t-il, Beethoven ne se trouvait pas tout à fait destiné ? Quoi qu'il en soit, le Quintette Instrumental était sans cesse parfait, et qu'ils aient joué à trois, à quatre ou à cinq, ceux qui le composent nous ont fait passer quelques-unes des heures les plus enchantées, les plus merveilleusement complètes de notre vie musicale.

Le rédacteur de ce compte-rendu n'est pas le seul à émettre des réserves sur l'ordre des pièces. Un autre journaliste relatant le même concert émet la même remarque sur la *Sonate* de Debussy : « un point culminant parmi les modernes : Debussy, qui eût fort bien pu, en la conjoncture, terminer le concert⁴¹ ». Autre paramètre que les journalistes ne manquent pas de souligner : la durée du concert peu habituelle pour le public provincial, comme le relate le journal de La Chaux-de-Fonds dressant un compte-rendu du concert du Quintette⁴² :

À Paris, les concerts d'une durée de deux heures et demie sont si bien d'usage que personne, sinon les provinciaux, n'y voit à redire. Il en va tout autrement à la Chaux-de-Fonds, où les mœurs musicales se contentent d'une heure et demie (en moyenne) d'audition. Ce qui, à notre humble avis, suffit d'ailleurs amplement, tant y a que, cette dernière durée dépassée, la fatigue se fait bientôt sentir. Bien que d'une tenue exemplaire, le concert du Quintette Instrumental de Paris péchait évidemment par un excès de longueur.

Aussi, si la *Sonate* pour flûte alto et harpe restera invariablement en avant-dernière position dans la quasi-totalité des concerts donnés à partir la saison 1926-1927, eût égard aux critiques des journalistes, la durée du concert subit, elle, un premier raccourcissement, en ramenant le programme à cinq œuvres, ce qui représentait tout de même une heure trente à deux heures de musique. Annoté au crayon de papier par Pierre Jamet, le minutage d'un concert sur le programme d'un concert en Angleterre⁴³ nous en apprend davantage sur la structure globale du concert présentant plus d'une heure et demie de musique et un entracte.

[pièce]	[position]	[minutage]
Rameau	1	15
Beethoven	2	12
Mozart	3	25
Debussy	4	17
Jongen	5	25
		94

Tableau 23 : minutage d'un concert, copie d'une note manuscrite de Pierre Jamet

⁴¹ C.S., « La musique – troisième concert d'abonnement », nom de journal inconnu, La Chaux-de-Fonds, date inconnue (ca. novembre 1925). Coupure de presse conservée dans le Fonds Jamet, boîte n°11 « coupures de presse (reliées) », BLGF.

⁴² *Idem*.

⁴³ Programme du concert du 7 mars 1932 à Derby (Angleterre), Fonds Jamet, boîte n° 4 « programmes de concert du Quintette Instrumental de Paris », chemise n° 2 « 1930-1933 », BLGF.

Le Trio Cortot, à titre comparatif, se contentait de programmer trois Trios à l'occasion de leurs tournées. Ce raccourcissement a peut-être été décidé après une tournée en Espagne particulièrement éreintante, En tout état de cause, les futures tournées du Quintette adopteront, quand elles le peuvent, un seul et unique programme qui couvre toutes les dates d'engagement, dans un pays ou une zone géographique donnée. Le cas de l'Espagne constitue néanmoins une exception, car le Quintette ne parviendra jamais, en raison de la grande diversité de programmes sur laquelle reposait la tournée 1926, à ne faire entendre qu'un seul programme. Comme celui-ci ne pouvait comporter de pièces jouées lors de la tournée précédente, le Quintette compose des programmes à la carte. C'est le cas, par exemple, des concerts donnés à Figueras et Tarrega en 1928, si nous reprenons les deux mêmes villes du tableau 22 :

10 avril 1928, Figueras, Sala Edison	15 avril 1928, Tarrega, Sala d'essais de l'Orfeo
COUPERIN, Concerts royaux pour violon, violoncelle et harpe	MOZART, <i>Quatuor en sol M pour flûte violon alto violoncelle</i>
MOZART, <i>Quatuor en sol M pour flûte, violon, alto et violoncelle</i> →	← SCHUBERT, <i>Trio en sib pour violon alto violoncelle</i>
BEETHOVEN, Trio-Sérénade op. 8 pour violon, alto et violoncelle	← DEBUSSY, <i>Sonate pour flûte, alto et harpe</i>
GOOSSENS, <i>Suite opus 9 pour flûte, violon et harpe</i> →	WOOLLETT, Nocturne-Sérénade
WOOLLETT, Nocturne-Sérénade	← BEETHOVEN, <i>Sérénade op. 25 pour flûte, violon et alto</i>

Tableau 24 : deux programmes de concert de la tournée en Espagne du Quintette Instrumental de Paris en avril 1928

Pour leur deuxième venue à Figueras et Tarrega, le Quintette intègre de nouvelles pièces (en gras), à leur programme donné à Figueras et Tarrega, à l'image du quintette de Woollett, récemment créé. L'ensemble a procédé à des échanges, comme la *Suite* de Goossens qui avait déjà été jouée à Tarrega en 1926, elle l'est désormais au concert de Figueras. De même, le *Trio* de Schubert, la *Sonate* de Debussy et la *Sérénade Op. 25* de Beethoven faisaient partie de la programmation du concert de Figueras en 1926, ils sont entendus à Tarrega en 1928. Comme pour la pièce de Woollett, les nouveaux quintettes sont progressivement intégrés dans le répertoire et permettent aisément de renouveler les programmes, *a fortiori* quand le Quintette est invité plusieurs saisons de suite par une salle de concert. C'est le cas de « l'orchestre des amateurs de Hayange » qui invite le Quintette en 1925 puis en 1927. Pour leur deuxième venue, le nouveau quintette de Jacques Pillois, créé l'année passée, est préféré au *Concert à cinq* de Jongen, déjà interprété. Le temps consacré à l'apprentissage d'un nouveau quintette est bien souvent rentabilisé en l'intégrant aux programmes qui suivent la création. Nous l'observons particulièrement pour la *Rapsodie* de Cyril Scott, la *Suite en quatre parties* de d'Indy et *Prélude, marine et chansons* de Guy-Ropartz, tous trois créés le 24 novembre 1928 et intégrés ensuite aux concerts de fin de saison et au cours des deux saisons musicales suivantes. Cet apport de

nouvelles pièces permet au Quintette, dès la saison 1928-1929, de structurer son programme en faveur des pièces les plus modernes, à raison de deux pièces anciennes pour trois pièces du XX^e siècle. Les programmes arrêtés pour les deux tournées américaines adoptent cette structure et sont assez révélateurs des œuvres préférées des interprètes comme des auditeurs. Le *Concert à cinq* de Jongen, qui a grandement contribué à leur renommée, n'a jamais été entendu outre-Atlantique, il fait donc partie des œuvres jouées lors de la première tournée de 1934 :

Tournée 1934 : 1 ^{er} mars, Town Hall, New York City	Tournée 1935 : 1 ^{er} mars, Town Hall, New York City
COUPERIN, <i>Concerts royaux</i>	SCARLATTI, <i>Sonate pour flûte et cordes</i>
MOZART, <i>Quatuor Kv. 285</i>	GUILLEMAIN, <i>Conversation galante et amusante</i>
PIERNÉ, <i>Variations libres et final</i>	ROUSSEL, <i>Sérénade</i>
DEBUSSY, <i>Sonate pour flûte, alto et harpe</i>	CRAS, <i>Trio</i>
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	D'INDY, <i>Suite en quatre parties</i>

Tableau 25 : deux programmes de concerts donnés à la Town Hall de New York City lors des tournées 1934 et 1935*

Ne fréquentant pas les mêmes salles de concerts d'une tournée à l'autre, le Quintette Instrumental de Paris opte, lors de sa deuxième venue, pour un programme identique à celui de l'année précédente (tableau 25 gauche). Seule la Town Hall de New York, inaugurée en 1921, nécessite un nouveau programme : lieu incontournable pour parfaire la réputation d'un interprète ou d'un orchestre, elle est en effet l'une des rares salles à avoir accueilli à deux reprises le Quintette Instrumental (tableau 25 droite). Les deux concerts adoptent singulièrement le même modèle, quant à l'agencement des pièces et la variation des effectifs. L'ouverture sur une pièce ancienne – Couperin ou Scarlatti dans le présent cas – fait consensus dans la quasi-totalité des représentations. Une légère inversion s'observe sur les deux dates, entre l'effectif engagé lors des deux premières pièces. Une première réunion des cinq interprètes se fait en milieu de concert, autour des quintettes de Pierné en 1934 et de Roussel en 1935. Le programme s'achève par la *Sonate* de Debussy puis une dernière mise en valeur du Quintette dans son ensemble. Dans les années 1930, l'intérêt pour la pièce de Jongen, abondamment interprétée, s'essouffle quelque peu. L'apport du quintette de Vincent d'Indy, de Florent Schmitt mais surtout de Gabriel Pierné font souffler un vent de renouveau dans la programmation des concerts du Quintette.

L'une des caractéristiques du modèle de programme proposé par le Quintette Instrumental de Paris réside dans la confrontation entre des pièces d'époque et d'origine différentes. Le raccourcissement à cinq morceaux, observé à partir de 1928, modifie

substantiellement la symétrie et l'équilibre du concert. Il comportait, du reste, un avantage de poids : ne pas réduire le programme adopté en une simple dialectique musicale ancienne/musique contemporaine, comme le décrivent les premiers rapporteurs des concerts à six morceaux, qui ne manquent pas de relater les chocs de style et d'exacerber les réactions du public⁴⁴ :

Le programme était choisi avec infiniment de goût. Rameau a donné tout de suite le ton du concert ; - l'Indiscrète et Tambourin, des merveilles de légèreté et de grâce -, puis, le remarquable trio de Beethoven dont l'adagio a été d'une parfaite intimité d'expression. Le quatuor de Mozart, joué sur une édition du temps, a achevé de terminer cette première partie éthérée, lumineuse et reposante. Puis, tout à coup, sans prévenir, nous voilà précipités dans le moderne de la première heure, puisque la *Sérénade* de Roussel a été composée en septembre 1925. Il y a eu dans la salle une réaction, un réveil, un peu brusque, qui se mue bientôt en admiration dès l'arrivée de l'Andante. Debussy, après cela, a paru très modéré, bien que la Sonate date des dernières années. C'est sûrement un des joyaux de l'écrin qu'on nous a offert hier soir. Quant à Jongen, très moderne, il est plus « décanté », et c'est dans une impression de douce admiration et de paix bienfaisante que les dernières notes s'égrènent.

Certains journalistes se livrent d'ailleurs à un véritable examen comparatif entre « deux tendances diamétralement opposées : l'esprit musical dix-huitième siècle et l'esprit vingtième⁴⁵ », facilité par la conception du programme et l'articulation des pièces entre elles. Le principe de mise en regard de deux époques entraîne inévitablement, pour l'auditeur ou le critique, une réflexion sur l'évolution de la musique ou sur les divergences stylistiques qui s'opèrent. Elle peut revêtir un aspect pédagogique dès lors qu'une explication est fournie pour l'auditeur, au moyen par exemple d'un support de programme, comme le propose le groupe, ou de conférences, très en vogue à cette époque. D'ailleurs en cette même année 1925, Gabriel Bender, le rédacteur en chef du *Guide du concert*, associé à Léon Vallas, musicographe et conférencier, inaugurent des séances musicales d'un genre nouveau nommées *Musique vivante*, dont l'argument est de proposer une mise en regard de « la musique du passé, du présent et de l'avenir⁴⁶ ». Rappelons, au passage, que René Bas, Roger Boulmé et Pierre Jamet prennent part à la première séance inaugurale le 23 octobre 1925 à la Salle des Agriculteurs⁴⁷ :

La musique vivante c'est, si l'on se reporte au programme, la musique morte depuis longtemps. Mais grâce à la résurrection, la mort est toute proche de la vie, et le « Concert » de Couperin, qui fut joué par MM. René Bas, Pierre Jamet et Roger Boulmé, n'a jamais si bien vécu que l'autre soir. La musique vivante c'est aussi la musique expliquée par les auteurs eux-mêmes. MM. Albert Roussel

⁴⁴ M. Baillot, « Société de musique », nom de journal inconnu, Le Locle, date inconnue (ca. novembre 1925). Coupure de presse conservée dans le Fonds Jamet, boîte n°11 « coupures de presse (reliées) », BLGF.

⁴⁵ C.S., « La musique – troisième concert d'abonnement », nom de journal inconnu, La Chaux de Fonds, date inconnue (ca. novembre 1925). Coupure de presse conservée dans le Fonds Jamet, boîte n°11 « coupures de presse reliées », BLGF.

⁴⁶ Louis Schneider, « musique vivante », *Le Gaulois*, 23 octobre 1925, cité dans Anonyme, « La musique vivante devant la critique », *Le Guide du Concert*, 6 novembre 1925, p. 98.

⁴⁷ Maurice Boucher, « musique vivante », *L'Avenir*, 27 octobre 1925, cité dans Anonyme, « La musique vivante devant la critique », *Le Guide du Concert*, 13 novembre 1925, p. 130.

et Jean Cras figuraient au programme et au piano. Rien n'est plus instructif que quelques paroles simples, dites par ceux qui sont le plus qualifiés pour les dire et dont l'évidente modestie a plus d'éloquence que les plus brillants commentaires d'un étranger.

Sans pour autant s'inscrire dans une démarche didactique aussi affirmée, le déroulé programmatique, tel que souhaité par le Quintette Instrumental de Paris, ne semble pas véhiculer d'arrière-pensée ni engager une réflexion sur la musique ancienne et la musique moderne. Choisir de positionner les pièces les plus anciennes en ouverture de concert permet sans doute à l'auditeur de s'immerger plus facilement dans une musique qui lui est plus familière, pour aborder ensuite une esthétique plus moderne, donc moins facilement accessible – *a fortiori* quand il s'agit d'œuvres en création. Nombre de concerts modernes adoptent encore ce principe. La musicologue Corinne Schneider revient sur le principe de temporalité au concert et éclaire cette articulation entre les pièces de musique ancienne et celles plus modernes⁴⁸ :

La dialectique *passé/présent* est inhérente au concert dès qu'en son sein une œuvre ancienne côtoie une œuvre contemporaine. On peut alors distinguer deux types de concerts : celui dont la programmation se polarise sur le passé avec une incursion de pièces contemporaines, et celui qui présente une dominante actuelle avec une intégration minimale d'œuvres anciennes. Il serait erroné d'envisager cette dialectique dans la perspective des couples *conservation/progrès* ou *ancien/moderne*. La confrontation *passé/présent* relève en effet de consciences historiques plus fines et diversifiées que nous voulons décrypter [...]. La présence d'œuvres anciennes et leur juxtaposition à la production contemporaine posent immédiatement la question de la connaissance de la réalité passée, de sa lecture et de son utilisation. Quels sont les choix ? Quels types de rapports sont entretenus avec l'histoire ? Ce rapport au passé, que Hegel a appelé « le fardeau de l'histoire », peut être plus ou moins pesant. Ramenons ces interrogations à une seule : quelle vision de l'histoire soutient la programmation de concert ? A vrai dire, on pourrait dès à présent distinguer deux mouvements essentiels : le premier, tourné vers l'origine pour situer ou justifier le présent ; le second, orienté vers l'actuel pour comprendre ou juger le passé par l'avenir réalisé. Ce qui importe, c'est cette prise de conscience du lointain, donc du différent ; la juxtaposition de ce lointain avec le proche étant une altérité qui est toujours porteuse de sens. L'œuvre ancienne pourra par exemple avoir été choisie pour expliquer les orientations actuelles, pour les cautionner, pour être élevée au rang de modèle pour le pur plaisir de la découverte.

La double aspiration du Quintette Instrumental de Paris – mettre en valeur un patrimoine peu joué et introniser de nouvelles œuvres – ne suit pas un lien de causalité. La présence de la musique ancienne, dans leurs programmes de concerts, ne vient pas expliciter l'évolution stylistique inhérente aux pièces modernes ; inversement, les œuvres les plus modernes n'invitent pas l'auditeur à opérer un regard en arrière sur le cheminement esthétique parcouru. Dans le cas des concerts de l'ensemble, c'est bien, de notre point de vue, deux propositions

⁴⁸ Corinne Schneider, « Le Concert, lieu d'expression de la temporalité », dans Françoise Escal, François Nicolas (dir.), *Le concert, enjeux, fonctions, modalités*, collection « logiques sociales », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 47.

musicales distinctes pour lesquelles l'auditeur est libre de créer ses propres liens de temporalité ou au contraire de n'apprécier les pièces que pour ce qu'elles apportent chacune musicalement.

Pour les interprètes eux-mêmes, l'organisation de tournées à l'étranger ou dans les villes de province est grandement facilitée dès lors qu'elle adopte un seul et même programme pour toutes les représentations, à quelques exceptions locales près. Mais le programme soumis aux diffuseurs doit également répondre de certaines coutumes en vigueur dans la localité visitée. La vie musicale des villes de province par exemple, qui s'articulait généralement autour d'un ou plusieurs théâtres municipaux, d'une école de musique, de musique de plein air et de salons privés⁴⁹, était finalement très différente de la vie musicale parisienne. Les concerts y sont néanmoins variés : de l'opéra, de la musique de chambre, des grands concerts symphoniques si la ville dispose d'une salle suffisamment vaste, un intérêt non dissimulé pour le chant sous toutes ses formes. Les artistes qui viennent s'y rendre sont rarement conviés à exécuter une première audition et élaborent leur programme avec une relative liberté. Ayant étudié de près la vie musicale à Nantes dans l'entre-deux guerres, Michelle Bourhis souligne le hiatus qui s'opère parfois entre les programmes proposés par les interprètes et le goût du public local⁵⁰ :

Les interprètes construisent leurs programmes selon des critères variés. Tantôt ils veulent faire découvrir la richesse du répertoire de leur instrument [...], tantôt ils poursuivent un but pédagogique [...], ou encore ils veulent se mettre particulièrement en valeur, ne prenant guère de risques en jouant des partitions déjà bien connues du public, donc des « valeurs sûres » [...]. Pourquoi de tels choix ? Certes, pour remplir la salle mais aussi pour briller.

Si la virtuosité pour la virtuosité dans les concerts fait couler beaucoup d'encre et provoque un relatif mécontentement du public⁵¹, certaines entreprises louables ne peuvent être réalisées, faute de moyens ou d'ambition trop importante. Michelle Bourhis ajoute :

À l'opposé, certains musiciens ont le souci d'être didactiques. Au mois de février 1924, Acrouët, Muller, Jandin organisent trois séances de trios visant à illustrer les périodes classique, romantique, moderne. De même, en mai 1924, Arcouët et Muller font entendre les dix *Sonates pour violon et piano* de Beethoven. Le Quatuor Calvet voudrait bien lui aussi fait entendre une intégrale : celle des quatuors de Beethoven. Pour le centenaire du maître de Bonn, les musiciens lancent une souscription ; mais jamais ils ne réussirent à réunir la somme suffisante. L'abonnement aurait coûté cent francs. Quel Nantais est prêt à déboursier une telle somme pour écouter des œuvres dont la plupart lui sont inconnues ? Le Quatuor Tchèque qui avait le même projet en 1929 n'aura pas plus de succès. Quelques Nantais se montrent pourtant curieux de découvrir de nouvelles pages musicales. *Nantes le Soir*, en 1924, le fait savoir : « un certain nombre de personnes aimant la

⁴⁹ Michelle Bourhis, *La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Normandie Université, 2017.

⁵⁰ Michelle Bourhis, *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, collection « musiques et champ social », Paris, L'Harmattan, 2011, p. 106-107.

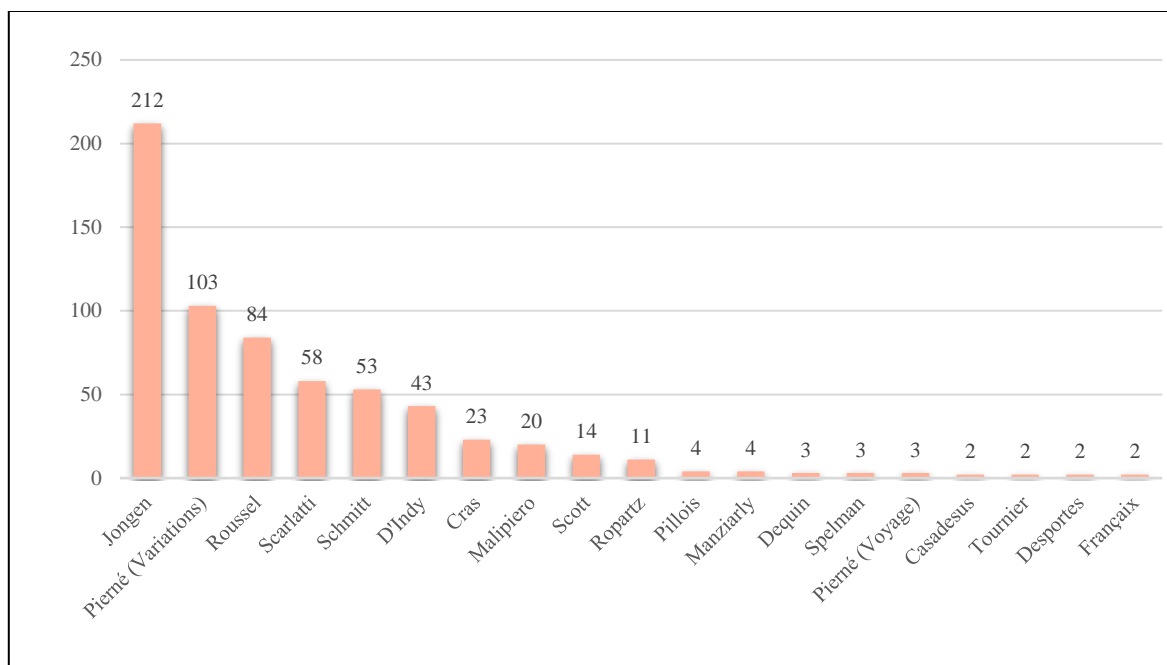
⁵¹ Voir l'ouvrage de Michelle Bourhis précédemment cité, le chapitre « le choix des interprètes » p. 106 sqq.

musique pour elle-même ont esquissé la formation d'un groupement artistique qui aurait pour but de faire jouer à Nantes des œuvres des musiciens disparus et de compositeurs méconnus. Les auditions seraient données, semble-t-il, dans le bel atelier du peintre indépendant Paul Deltombe. Et ainsi obtiendrions-nous ce que les organisateurs de concerts ne veulent point nous accorder : des auditions de musique qui soient soustraites à toute obligation commerciale ». L'idée est fort intéressante. Elle semble même étrangement moderne. Mais quels organisateurs seraient assez fortunés pour prendre le risque de faire jouer à fonds perdus de tels programmes ?

Pour n'importe quel artiste, partir en tournée suppose un temps considérable passé dans les transports ferroviaires, qui restreint drastiquement le temps dévolu aux répétitions, une adaptabilité constante des lieux de représentation, tant au niveau acoustique que purement musical, voire instrumental – lors des tournées en Amérique, Pierre Jamet rencontre des difficultés à jouer sur la harpe fournie par Wurlitzer. De plus, une longue tournée nécessite bien évidemment d'opérer un tri dans les partitions à emporter, afin de limiter les bagages. La contrainte matérielle de la tournée conjuguée aux attentes du public local restreignent drastiquement les choix programmatiques des artistes. Pour autant, le Quintette Instrumental de Paris prend à cœur d'adapter quelque peu son programme à la destination du soir. Ainsi, la *Rhapsodie* de Cyril Scott est systématiquement jouée lors des tournées au Royaume-Uni, de même que la *Sonata a cinque* de Malipiero lors des tournées en Italie et le *Pavillon sur l'eau* de Timothy Spelman, systématiquement interprété lors de leurs venues à Florence, lieu de villégiature du compositeur américain.

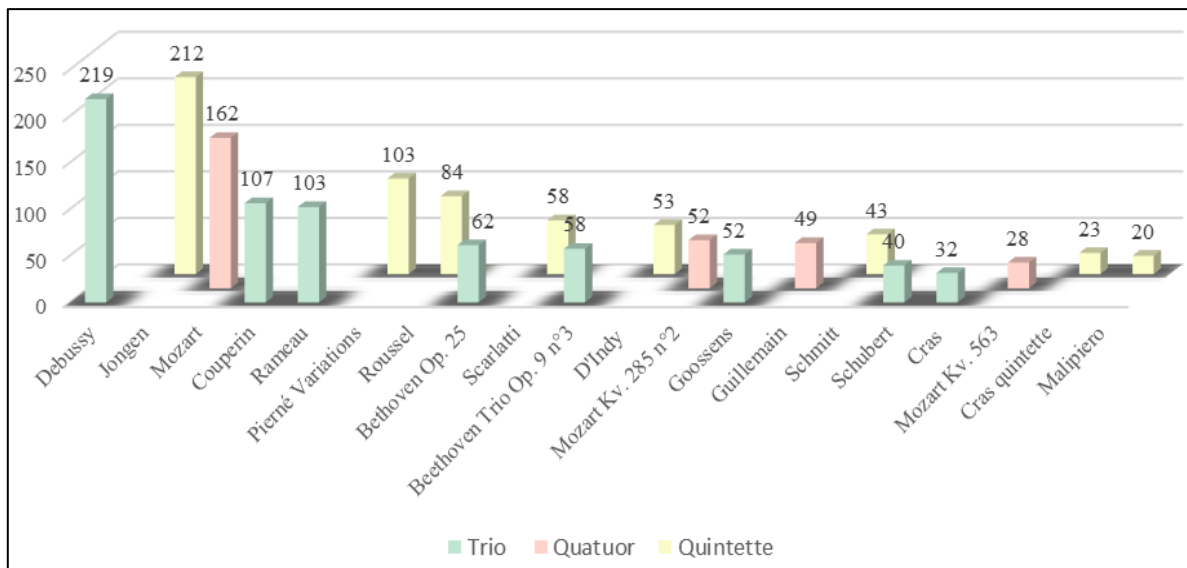
Une analyse des programmes de concerts ne peut se faire sans observer les œuvres les plus jouées par le Quintette Instrumental de Paris. Tout au long de leur carrière, l'ensemble n'aura de cesse de renouveler son répertoire au gré des nouvelles partitions proposées par les compositeurs de leur temps, certaines attirant très rapidement les faveurs des interprètes, d'autres laissées de côté après une seule audition. C'est le triste sort, notamment, du *Triptyque champêtre* de Charlotte Sohy-Labey, du *Quintette* de Leo Smit, de la *Suite mythologique* de Jules Maugué, du *Scherzo op. 140* d'Alexei Gretchaninov, des *Cinq Moudras* de Marius-François Gaillard, des *Variations au Clair de Lune* de Paul Pierné et de la *Petite suite du printemps* d'Henri Tomasi. Bien sûr, une œuvre composée autour de 1935 n'aura potentiellement pas la même exposition qu'une œuvre écrite au début de leur carrière, aussi n'est-il pas étonnant d'observer que le *Concert à cinq* de Jongen, premier quintette offert dès 1923, représente l'œuvre la plus jouée du groupe. À l'inverse, un certain nombre d'œuvres de début de carrière s'éclipse très rapidement des programmes, à l'instar de la majorité des pièces en duo – à l'exception de la *Sonate pour violon et violoncelle* de Ravel – du *Trio élégiaque* pour

flûte alto et harpe d'Arnold Bax, des *Deux pièces en trio opus 80* pour flûte violoncelle harpe de Joseph Jongen, le *Quatuor en ut majeur n°3 Kv. 285* pour flûte violon alto violoncelle de Mozart, tous joués à une seule reprise.



Graphique 17 : quintettes les plus jouées par le Quintette Instrumental de Paris (à partir de deux auditions)

Concernant les quintettes pour flûte, harpe et trio à cordes, ceux de Jongen et de Roussel, auxquels nous pouvons ajouter la pièce de Scarlatti – proposée aux auditeurs dès 1924 – ont été écrits au début de l'activité de l'ensemble. En revanche, la *Suite en rocaille* de Schmitt et les *Variations libres et finale*, datant respectivement de 1934 et 1932, se sont très vite hissées parmi les pièces les plus jouées par le Quintette. Peu de différences notoires sur ce classement sont observables en fonction du lieu de diffusion (Paris, France, étranger) : remarquons toutefois que dans la ville de Paris, ce sont les quintettes de Roussel et Schmitt qui sont exécutés le plus souvent, devant Jongen et Pierné. Le principe de diversité des effectifs qui régit le Quintette et dont il tire sa singularité est d'autant plus pertinent si l'on observe les œuvres le plus jouées en fonction de l'effectif :



Graphique 18 : œuvres les plus jouées par le Quintette Instrumental de Paris par effectif

Il est tout à fait révélateur, pour un ensemble à géométrie variable, que la pièce jouée plus de 200 fois par le Quintette soit la *Sonate pour flûte alto et harpe* et que les trois pièces en tête de classement engagent un effectif différent (trio, quintette puis quatuor). La triple orientation stylistique (XX^e, classicisme, baroque) est également respectée. Il existe, en outre, une grande disparité entre les pièces les plus souvent jouées à Paris et celles jouées en province. Paris, foyer de l'avant-garde musicale, accueille en plus grand nombre les interprétations des pièces de Roussel, Schmitt, Debussy, Jongen et Pièrre, soit exclusivement des quintettes. En province, en revanche, une plus grande mixité stylistique s'opère, avec les pièces de Jongen et Debussy les plus souvent jouées, suivies de Roussel, Mozart, Beethoven et Rameau.

Le répertoire programmatique du Quintette Instrumental de Paris, en regard des trois autres formations, révèle l'importance, même au sein d'une formation se voulant atypique, du répertoire classique, autour de la figure de Beethoven, de Mozart et, dans une moindre mesure, de Haydn et Schubert. Tout comme le Trio Pasquier et le Quatuor Calvet, le Quintette Instrumental de Paris se positionne en faveur de la musique contemporaine dont ils sont les fervents défenseurs et principaux acteurs. En plus de solliciter des créations, le Trio Pasquier et le Quintette Instrumental de Paris accordent une grande part, dans leur programmation, à la musique ancienne, principalement d'époque baroque, voire d'époque Renaissance, dans une volonté d'exhumer des pages de valeur injustement oubliées. En revanche, le Trio Cortot-Thibaud-Casals se positionne clairement en faveur de la diffusion de la musique de tradition austro-germanique courant de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à 1900 environ, en

n'explorant ni le répertoire ancien, ni le répertoire contemporain. Sur le plan des concerts et des représentations musicales, la diversité des profils (récital, concert partagé, tournées), des constructions de programmes, des contextes d'audition, démontre que le concert de musique de chambre, tel qu'il s'écoute et s'observe dans les décennies vingt et trente, n'apparaît pas suivre un unique paradigme, mais s'incarne au contraire dans une pluralité de formats qui cohabitent et évoluent en parallèle.

2.2.3. *L'identité d'un groupe autour de la redécouverte de la musique ancienne*

L'action du Trio Pasquier et du Quintette Instrumental de Paris en faveur du répertoire ancien témoigne d'une tendance très vive, dans les années vingt, pour l'interprétation authentique et la conscience d'une périodisation de la musique. La résurgence de la musique ancienne n'est pas un fait nouveau durant la décennie 1920. Elle s'inscrit dans une désormais longue tradition qui prend naissance au XIX^e siècle, par un certain nombre d'actions éparées émanant d'interprètes comme de musicologues, pour être plus amplement déployée en France à la fin du siècle. Avec la fondation de la Schola Cantorum de Paris en 1896, une vaste action en faveur de la musique du passé est entamée, sous l'égide de son fondateur Vincent d'Indy. En 1927, Eugène Borrel, dans son article intitulé « La Schola Cantorum en 1925 », montre que cette entreprise s'inscrit non seulement dans un mouvement de redécouverte, mais également de démocratisation de la musique⁵² :

Aux environs de l'an de grâce 1890, les amateurs de musique n'avaient, pour se guider, que d'inaccessibles ouvrages perdus dans les bibliothèques, et d'alléchantes histoires de la musique, où on leur vantait les inconnaisables splendeurs d'un tas d'œuvres — inédites. Des exécutions, bientôt oubliées, comme celles des motets de la Renaissance — patronnées par le prince de la Moskowa — le courant depuis longtemps créé à l'École Niedermeyer en faveur de Bach, des manifestations isolées, n'avaient pas réussi à imposer au grand public le culte de formes d'art à peine connues. Une des caractéristiques de la Schola est précisément d'avoir révélé les trésors oubliés de la musique ancienne, et de les avoir rendus tellement familiers, qu'aujourd'hui on ne peut imaginer le temps où tous ces chefs-d'œuvre n'étaient appréciés que de quelques érudits. Les concerts, les conférences, les articles de revue, l'édition, tout fut mis en œuvre ; de plus, à Paris et en province, des filiales de la Schola, et des sociétés de concerts encouragées par son exemple, complétèrent son effort et devinrent à leur tour des instruments nouveaux de propagande.

Les personnalités telles qu'Eugène Borrel (1876-1967) et André Pirro (1869-1943) contribuent également à cet effort commun : le premier est le fondateur de la *Société Haendel* en 1909, à l'image de la Société Bach fondée par Charles Bouvet six ans auparavant, et dont les concerts permettaient de redécouvrir « autour de ce grand nom ceux des Maîtres charmants

⁵² Eugène Borrel, « La Schola et la restauration de la musique ancienne », dans *La Schola Cantorum en 1925*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1927. Article disponible sur le site internet <http://www.musimem.com/Borrel.htm>. Consulté le 24 juillet 2023.

des XVII^e et XVIII^e siècles⁵³». Il signe également des ouvrages consacrés à l'interprétation des musiques anciennes, à l'image de sa *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e siècle* qui a longtemps fait référence auprès des interprètes de l'entre-deux guerres. Le deuxième, André Pirro (1869-1943) est professeur d'histoire de la musique à la Schola Cantorum puis à la Sorbonne, il consacre sa thèse à Jean-Sébastien Bach (1907), mais apporte également un nouveau regard sur les musiques du XV^e et XVI^e siècle. Son ouvrage sur les clavecinistes (1924) influencera grandement Wanda Landowska. Aux côtés de personnalités gravitant autour de la Schola, mentionnons également la fondation de la Société française de Musicologie en 1917, présidé par Lionel de La Laurencie puis Julien Tiersot, qui contribua également à la redécouverte de la musique ancienne. L'édition du *Bulletin de la société française de musicologie*, dans les premières années d'activité, a été pensée dans le but de « défendre une identité, une culture et un patrimoine musical français qui paraissaient terriblement menacés dans le contexte chaotique du printemps 1917⁵⁴ ». C'est en ce début de XX^e siècle également que l'on observe l'émergence un nouvel intérêt pour la reconstitution et l'interprétation sur instruments anciens. Outre Wanda Landowska qui contribue, nous l'avons évoqué, au renouveau du clavecin dans la première moitié du XX^e siècle, notons la fondation, en 1901, de la Société des instruments anciens par Henri Casadesu, encouragé et présidé par Camille Saint-Saëns, qui remet à l'honneur des instruments de la famille des violes. L'ensemble comprenait, en effet, une viole d'amour, une viole de gambe, une basse de viole, un quinton et un clavecin⁵⁵. La Société commande également à Pleyel une reproduction d'un clavecin appartenant à Bach⁵⁶. Deux ans plus tard, Édouard Maury et Henry Expert fondent la Société d'études musicales et de concerts historiques, œuvrant principalement en faveur de la musique de la Renaissance. Enfin, en 1926⁵⁷, une toute nouvelle société de musique sur instruments anciens voit le jour, autour de la personnalité de Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975). Élève de Lazare-Levy en piano, Eugène Tools en harmonie et contrepoint et Nadia Boulanger en fugue et orgue, elle soutient également une thèse, sous la direction d'André Pirro, intitulée *La chanson française et la musique instrumentale de 1450 à 1550 en 1925*⁵⁸. La fondation de

⁵³ Charles Bouvet, *Huit années de Musique Ancienne (Fondation Jean-Sébastien Bach) 1903-1911*, Paris, éditions, Chaix, 1916, p. 5.

⁵⁴ Thierry Favier, « Une guerre sans batailles. Le champ de la musique dite « baroque » dans la Revue de musicologie », *Revue de Musicologie*, tome 104, 2018, p. 368.

⁵⁵ Joachim Gybely, *Émergence et installation de la musique baroque en France (1960-1990)*, mémoire de Master en histoire présenté sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1-Panthéon Assas, 2018, p. 39.

⁵⁶ Sophie-Anne Leterrier, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006, p. 67.

⁵⁷ Les années de fondation divergent, mais nous nous appuyons sur le document publicitaire intitulé « Société de musique d'autrefois » qui écrit « société fondée en 1926 »

⁵⁸ Florence Gétreau, « Les archives de la Société de musique d'autrefois, 1926-1975, conservées au Musée de la musique à Paris », *Fontes Artis Musicae*, vol. 54 n° 1, janvier-mars 2007, p. 40.

cette Société naît de la rencontre entre Geneviève Thibault de Chambure et Georges Le Cerf, officier de la Marine à la retraite, qui s'adonnait à des concerts de musique ancienne à son domicile, sur le modèle du concert commenté, mettant à la disposition des interprètes invités d'immense collection d'instruments d'époque ou reconstitués. « Orgue, clavicorde, épinette, luth ont des sons harmonieux et charmants, bien qu'atténués par le temps. On y sent le recul du passé et comme l'appel lointain de voix qui s'éteignent⁵⁹ », pouvait-on lire dans la presse. À sa fondation, la Société de musique d'autrefois (S.M.A.) comprenait un quatuor de flûtes à bec, un quatuor de violes, un pardessus de viole, un clavecin et un ensemble de chitarrones, dont les interprètes étaient majoritairement féminines. Lionel de la Laurencie la préside, Jean Huré, puis Roger Désormières en prennent successivement la direction artistique, dont voici les grands principes⁶⁰ :

- Conserver aux œuvres des compositeurs passés leur vie propre
- Montrer que, des trésors cachés dans les bibliothèques de France, d'Italie, d'Allemagne, d'Espagne... nous ne connaissons qu'une faible partie
- Prouver que ce qui reste ignoré peut encore égaler ce que la paresse des traditions acceptées classe justement au rang des chefs-d'œuvre.
- Pour donner à ces œuvres, que l'on peut dire nouvelles, leur présence réelle, les interpréter sur les instruments pour lesquels elles furent écrites
- Dans ce but, réunir ces instruments indispensables
- Créer une école permanente permettant à des artistes choisis et s'y intéressant, d'apprendre et de perfectionner la technique des instruments anciens
- Publier des méthodes instrumentales anciennes pour fournir aux élèves des documents certains
- Contribuer par tous les moyens à la conservation et à la vie des instruments anciens

René Le Roy et Pierre Jamet sont particulièrement sensibles à l'interprétation de la musique ancienne, sur instruments modernes comme sur instruments anciens. Ce dernier rencontre très certainement Geneviève Thibault de Chambure à l'occasion de deux concerts intitulés « Une heure de musique ancienne sur les instruments de l'époque ». Le premier se tient le 3 mars 1925⁶¹, Pierre Jamet y fait entendre un *Divertissement pour flûte et harpe* de Boismortier, ainsi que les *Variations* de Petrini qui deviendront, par la suite, une pièce maîtresse de son répertoire pour harpe seule. Geneviève Thibault rejoint Jamet lors du deuxième concert le 19 juin 1925 et tient la partie de chitarrone dans un menuet de Hinterleithner⁶², tandis que Jamet interprète à nouveau Petrini et Boismortier, ainsi que quatre *Chansons* du XV^e siècle de

⁵⁹ André de Fouquières, « Les salons et les gens – dans le recul du passé », *Candide*, 14 juillet 1932, p. 5.

⁶⁰ Plaquette de présentation de la S.M.A., ca. 1928, conservée dans le Fonds Jamet, boîte n° 3 « Société de musique d'autrefois 1926-1932 », BLGF.

⁶¹ Programme de concert conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 1 « concerts hors quintette », BLGF.

⁶² Florence Gétéreau, « Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975) : faire revivre les « musiques d'autrefois » », dans Catherine Deutsch (dir.), *Femmes en musicologie, de Michel Brenet (1858-1918) à Solange Corbin (1903-1973)*, Société française de musicologie, inPress, Publications de la société française de musicologie, p. 4.

Paul des Molins pour voix, luth, vièle de bras et harpe et une *Ouverture* pour violon et harpe de Weichenberger⁶³. Ils participent également tous deux au concert organisé par la *Société française de musicologie* le 15 mai 1926 à la Salle des quatuors Gaveau. Jamet y interprète *Trois pièces espagnoles* pour voix et harpe d'El Maestro de Luis Milan (1536) et *Silva de Sirenas* de Enriques de Valderrabano (1547)⁶⁴. Pierre Jamet et René Le Roy – sans doute à l'initiative de son collègue harpiste – intègrent la Société de Musique d'Autrefois dès sa fondation en tant qu'artistes fondateurs, aux côtés d'Adrienne Mairy (luth), Germaine Tailleferre-Barton⁶⁵ (clavecin), Jeanne Zimmerman (violon-violino piccolo-pardessus de viole) et Charles Levasseur (cor ancien). Aux six artistes fondateurs, s'adjoint une quinzaine d'artistes titulaires, dont Marcelle de Lacour à la harpe, Lucy Dragon et Maurice Trembelland à la flûte traversière ancienne. René Le Roy et Pierre Jamet sont crédités sur une quinzaine de concerts de la S.M.A.⁶⁶ de 1927 – à partir de mars 1929 pour Le Roy – jusqu'en 1932, date à laquelle sa fondatrice se consacre pleinement à l'éducation de ses six enfants. Dans le cadre de la S.M.A., Le Roy et Jamet interpréteront ensemble la *Sonate* n°12 pour flûte et harpe de Mattheson et les *Danceries* de Claude Gervaise, Pierre Jamet joue *Agnel son bianco* pour harpe seule de Johannes de Florentia et accompagne trois *Chansons* de Gilles Binchois, *Pavane et Bransle de Champagne* de Claude Gervaise pour flûte à bec, luths et harpe, ainsi que la *Sonate* pour harpe avec accompagnement de violon de Cousineau. Conformément au principe de la Société, Pierre Jamet se voit délivrer trois instruments d'époque appartenant très certainement à Georges Le Cerf et prêtés le temps des concerts⁶⁷ : une harpe écossaise, une petite harpe du XVI^e siècle et une harpe du XVIII^e siècle du facteur parisien Antoine Chaillot⁶⁸. Lors du concert du 6 avril 1930⁶⁹, dans lequel Jamet et Le Roy interprètent le *Concerto* pour flûte et harpe de Mozart, le programme mentionne « harpe Naderman » et « Flûte traversière de F.G.A. Kirst (XVIII^e siècle) ».

En plus de sa brève participation à la Société de Musique d'Autrefois, René le Roy a, durant toute sa carrière, œuvré en faveur du répertoire ancien pour flûte. Dès les années 1915, il a à cœur d'aborder l'ensemble du répertoire de son instrument, en particulier celui de la

⁶³ Programme de concert conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 1 « concerts hors quintette », BLGF.

⁶⁴ Programme de concert conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 1 « concerts hors quintette », BLGF.

⁶⁵ Germaine Tailleferre venait d'épouser l'Américain Ralph Barton. Après s'être d'abord installés à Manhattan en 1926, le couple retourne vivre à Paris l'année suivante et divorcent peu après.

⁶⁶ Il semblerait que la S.M.A. ait réalisé bien plus de concerts que les deux par saison qu'ils avaient fixés au départ.

⁶⁷ Contrat de prêt signé par Pierre Jamet le 1^{er} mars 1928, conservé dans le Fonds Jamet, BLGF.

⁶⁸ Constant Pierre, *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale, précis historique*, Paris, Editions Sagot, 1893, p. 133.

⁶⁹ Programme de concert conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 3 « Société de musique d'autrefois 1926-1932 », BLGF.

période baroque tardive et classique. En début de carrière, ses apparitions lors de concerts consacrés à la musique ancienne sont ponctuelles mais régulières, à l’instar du « 1^{er} concert de musique française » organisé par Mme Marcel Gautier en décembre 1918⁷⁰. Il interprète également à plusieurs reprises le *Concerto Brandebourgeois n° 2*, BWV. 1047 de Bach⁷¹ aux Concerts Alexanian en 1919. Avant de devenir un interprète reconnu de Bach⁷², René Le Roy enrichit progressivement son répertoire d’œuvres mal connues de compositeurs français tels que Michel Blavet (1700-1768), grand flûtiste de son époque et auteur d’une littérature conséquente pour son instrument, Jean-Marie Leclair, violoniste et compositeur d’un grand nombre de sonates pour violon ou flûte et continuo, Jean Baptiste Loeillet (1680-1730) qui publie, dans les années 1720, quatre recueils de Sonates pour flûte. Les pièces pour vent des compositeurs classiques viennois, ainsi que celles de Rameau et Couperin constituent le cœur du répertoire de la Société des instruments à vent Taffanel qu’il rejoint à partir de 1919. De même, ses apparitions ponctuelles⁷³ au sein de la Société du double quintette, fondé par Pierre Séchiari, lui permettent d’aborder des œuvres de plus grand effectif, comme les *Suites* de Bach ou de Haendel. Sans doute, la plus grande entreprise de René Le Roy en faveur de la musique ancienne est menée au sein de l’ensemble Ars Rediviva, fondé par Claude Crussard en 1935⁷⁴. Le Roy a pu s’y investir pleinement par la suite, facilité par la diminution drastique du nombre de concerts donné par le Quintette Instrumental de Paris l’année suivante. Ancienne élève de Lazare Lévy, Germaine Crussard dite « Claude » (1893-1947) obtient également quatre prix en histoire de la musique, harmonie, contrepunt et fugue au Conservatoire de Paris⁷⁵ avant de se consacrer pleinement à la résurrection de la musique ancienne. Son travail musicologique de reconstitution était considérable : « prospection dans les éditions et les manuscrits délaissés, découverte et transcription du texte significatif, résurrection enfin, dans ces concerts inoubliables, à la fois vivants et savants, où l’étude minutieuse de l’écriture ne faisait que libérer

⁷⁰ Aux côtés de René Le Roy, mentionnons notamment la présence de Cécile Blothière et George Lafon, autour d’un programme comprenant les œuvres suivantes : Rambaud de Vaqueiras, *Estampie, Chanson* ; Anthoine de Boesset, *Divine Amarillis* ; Francisque, *Deux pièces anciennes pour harpe, Branle de Mondéraudé, Volte à cordes avalées, Branle simple, Branle double du Poitou, Gavotte* ; Gervais, *L’amour vengé* ; Boismortier, *Le printemps* ; Marais, *Sarabande pour alto* ; Milandre, *Andante et Menuet* ; Lully, *Persée, Roland* ; Rameau, *Daradanus*, pièces anciennes pour harpe ; Grétry, *Sérénade de l’amant jaloux* ; Monsigny, *Rose et Colas* ; Rameau, *Huit pièces en concert* ; Dalayrac, *Sargines* ; Méhul, *Joseph*. Programme de concert conservé dans le Fonds Le Roy, boîte « programmes de concerts », boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

⁷¹ Sur le programme du « 7^e Concert Alexanian » du 28 janvier 1919, l’œuvre porte le titre de *Concerto pour violon, flûte, hautbois et trompette* de Bach. Programme de concert conservé dans le Fonds Le Roy, boîte « programmes de concerts », boîte n° 1 « 1910-1926 », BLGF.

⁷² Fervent défenseur du répertoire pour flûte de Bach, Le Roy avait pour projet d’enregistrer l’intégrale des *Sonates* avec le pianiste Edwin Fischer dans les années 1940. Le projet, soumis à la Voix de son maître, fut abandonné, la firme ayant considéré que « ce ne serait pas vendable ». Anecdote relatée par Claude Dorgeuille, « Que peut-on apprendre de René Le Roy ? », *Traversière Magazine* n°72, juillet-août-septembre 2002, p. 41.

⁷³ Certainement que René Le Roy, qui n’était pas titulaire de cette Société, remplace son ancien professeur Adolphe Hennebains.

⁷⁴ Voir l’annexe n° 28.

⁷⁵ Anonyme, « Nécrologie : Claude Crussard », *Revue de Musicologie*, tome 29, n° 81-84, 1947, p. 140-141.

la musique », pouvait-on lire dans la nécrologie que lui consacre la *Société de musicologie*. La reconstitution et la transcription musicales, tant de la partie mélodique que de la basse continue, suivent au plus près les pratiques interprétatives de l'époque, pour pallier notamment la méconnaissance en matière d'improvisation de la plupart des interprètes, « que l'école n'a pas préparé à jouer autre chose que le texte écrit⁷⁶ ». Le travail préliminaire d'une œuvre est une approche fondamentale, comme l'explique Norbert Dufourcq⁷⁷ :

La musique ancienne pose pour elle un triple problème : celui des sources, celui de la réalisation, celui de l'interprétation. Elle n'est pas tant à la recherche d'inédit que de textes établis avec scrupule. Sans doute sera-t-elle heureuse de nous faire profiter de ses découvertes, et sans doute ses découvertes musicales lui auront-elles procuré les plus grandes joies. Mais elle avoue qu'elle désire avant tout servir, derrière l'œuvre, le musicien. Elle pense le desservir en effet, si elle suit à la lettre les éditions fautives que nous ont laissées tant de successeurs des romantiques, ignorant tout de la musique ancienne de la réalisation des ornements, des coups d'archet etc. Si elle fait confiance aux imprimés, elle ira toujours chercher les œuvres dans les grandes éditions, quitte à retoucher et perfectionner celles-ci dans les copies qu'elle exécutera [...]. Mais les sources, elle les veut également inédites. Il y a dans Claude Crussard l'âme d'une chartiste : une chartiste de la musique. Elle se passionne à chercher, puis à découvrir des textes dans les bibliothèques qu'elle a pu fréquenter.

Dirigeant généralement du clavecin, elle s'entoure d'un orchestre à cordes comprenant dix-huit instrumentistes auxquels s'ajoutent, au gré des besoins, des flûtistes, comme René Le Roy, André Musset et Fernand Caratgé, des chanteurs ou des organistes. Personnalité passionnée et atypique, Claude Crussard est à l'origine d'environ trois cents réalisations, dont soixante ont été fixées sur disque⁷⁸, immortalisant ainsi ses interprétations de Bach, Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti ou Leclair, pour ne citer que les plus importantes contributions. En décembre 1938, René Le Roy prend part conjointement à deux tournées en Afrique du Nord, l'une aux côtés du Quintette Instrumental de Paris, l'autre au sein de l'ensemble *Ars Rediviva* en formation réduite – elle ne comprenait alors que Dominique Blot, Ethmée Orthmans-Bach, Claude Crussard, René Le Roy et Yvonne Thibout (*image 1*). René Le Roy se retire de l'ensemble lorsqu'en 1940, il s'installe aux États-Unis en raison de la guerre. Un destin tragique frappe, quelques années plus tard, *Ars Rediviva*, qui perd la majorité de ses membres et sa fondatrice Claude Crussard dans un terrible accident d'avion en février 1947, alors qu'ils regagnaient Lisbonne pour entamer une tournée au Portugal. Grâce à ce fructueux partenariat, René Le Roy contribue à la résurrection du *Concerto pour flûte et orchestre* de Leclair⁷⁹,

⁷⁶ Marc Pincherle, « La réalisation », dans Bernard Gavoty, Marc Pincherle *et alii*, *Ars Rediviva Claude Crussard*, Paris, La boîte à Musique, ca. 1947.

⁷⁷ Norbert Dufourcq, « Claude Crussard et l'interprétation de la musique ancienne », dans Bernard Gavoty, Marc Pincherle *et alii*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸ Norbert Dufourcq, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁹ Concert du 12 juin 1939 à la Salle Gaveau.

d'innombrables *Sonates* pour flûte et clavecin de Blavet, Schers, Schulzen ou Bach, la *Sonate* pour flûte hautbois et clavier de Fux, la *Sonate* pour flûte basson et clavecin de Zachow, ainsi que des pièces communes au répertoire du Quintette, comme les *Conversations galantes et amusantes* de Guillemain, de nombreuses sonates à trois chez Locatelli, Legrenzi, Purcell, Bach ou Quantz, des sonates à quatre chez Quantz également, sans compter l'intérêt que Crussard avait en faveur de l'œuvre de Vivaldi et Telemann. René Le Roy et Pierre Jamet montrent un intérêt particulier pour la redécouverte d'un répertoire ancien, comprenant principalement des œuvres du XVIII^e siècle français. Il n'est donc pas étonnant d'observer le transfert de ces œuvres dans le répertoire interprétatif du Quintette Instrumental de Paris.

L'observation croisée des répertoires interprétatifs du Trio Cortot, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris permet de mieux cerner les différents profils de concerts – récitals, concerts partagés, tournées – qui régissaient la vie musicale française. La programmation peut se faire volontairement éclectique, centralisée autour d'un compositeur ou d'un événement particulier, ou au contraire s'inscrire dans une progression chronologique, une dialectique musique ancienne/musique moderne ou au contraire se spécialiser sur une époque en particulier. L'étude plus poussée des concerts du Quintette Instrumental de Paris montre les différentes étapes qui régissent la construction d'un programme, recherchant l'équilibre dans les styles abordés, les différents effectifs mis en jeu et la place de la musique contemporaine. Le Quintette adopte le plus souvent une forme de concerts comprenant cinq pièces et réservant généralement pour la fin l'interprétation d'un quintette composé à leur attention. Outre la redécouverte d'un répertoire ancien, de la volonté d'offrir une pluralité de timbres et d'effectifs, la plus grande entreprise menée par le Quintette Instrumental de Paris restera néanmoins la promotion d'un nouveau répertoire pour leurs cinq instruments qui n'avaient, jusqu'alors, jamais été associés.

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE DU QUINTETTE POUR FLÛTE, HARPE ET TRIO À CORDES : VERS UNE DÉFINITION DU GENRE

1. Enjeux et caractéristiques de la littérature pour quintette

Durant les décennies 1920 et 1930, plus de trente compositeurs d'esthétique, de nationalité et de génération différentes s'intéresseront à la combinaison d'une flûte, d'une harpe et d'un trio à cordes, qu'ils soient directement sollicités par le Quintette Instrumental de Paris ou désireux d'écrire pour eux. Ancienne et nouvelle génération se côtoient dans l'exercice d'une nouvelle forme de musique de chambre. Les musiciens nés entre 1850 et 1870, représentés entre autres par Albert Roussel, Vincent d'Indy, Joseph-Guy Ropartz, Florent Schmitt ou Gabriel Pierné, demeurent largement majoritaires. De plus jeunes personnalités d'âge proche de celui des interprètes abordent cette formation avec la fraîcheur de leur jeunesse, comme Leo Smit, Yvonne Desportes ou Jean Françaix qui écrivent respectivement leur quintette à 28, 26 et 22 ans. Force est de constater que la majorité des compositeurs intéressés par cette nouvelle formule le sont pour la musique de chambre d'une manière générale et alimentent régulièrement d'œuvres nouvelles la vie musicale française. De plus, le domaine de l'exploration timbrique semble intéresser davantage les compositeurs ayant été directement témoins de la révolution sonore debussyste, compositeurs qui ont bien souvent joué un rôle de premier plan dans le renouvellement de l'orchestration, à l'image de Roussel ou Schmitt. Sur la question des sollicitations des compositeurs de leur temps, René Le Roy apporte quelques éclairages aux maigres témoignages retrouvés, à l'occasion d'une discussion informelle avec son élève et ami proche Claude Dorgeuille. Ce dernier relate ses propos¹ :

Pour justifier le caractère singulier de la formation et soutenir le travail de celle-ci, [René Le Roy] demanda des œuvres à de nombreux compositeurs comme, d'ailleurs, l'avait fait Paul Taffanel pour son ensemble d'instruments à vent. Comme Taffanel également, il négligea de demander à ces mêmes compositeurs des œuvres pour flûte seule, flûte et piano ou pour des formations plus traditionnelles, ce qui nous prive d'un répertoire qui eût été exceptionnel puisqu'aussi bien Taffanel que Le Roy connaissaient tous les compositeurs qui étaient leurs contemporains. Un jour, où cette question me préoccupait, je soumis Le Roy à un feu nourri de questions [...]. « Pourquoi n'avez-vous rien demandé à Gabriel Fauré ? – J'étais trop jeune. – à Maurice Ravel ? – Il était trop fantasque. – À Igor Stravinsky ? – Il m'aurait écrit quelque chose de pointilliste et quand on a demandé une œuvre à un compositeur, on ne peut pas ensuite refuser de la jouer. À Belà Bartok [...] ? Je n'y ai pas pensé ! etc.

Des réponses spontanées, parfois surprenantes, qui mettent en évidence le rôle principal qu'ont tenu les interprètes eux-mêmes dans la constitution de leur répertoire, en se dirigeant en premier lieu vers les compositeurs dont ils souhaitaient défendre l'esthétique musicale.

¹ Claude Dorgeuille, « Que peut-on apprendre de René Le Roy ? », *Traversières magazine*, n° 72, 3^e trimestre 2002, p. 41.

1.1. Le répertoire en quintette, miroir des tendances d'une époque

Le quintette avec harpe étant dépourvu de tradition d'écriture, les compositeurs peuvent appréhender de plusieurs manières cette nouvelle forme. Ils peuvent la mettre en regard des coutumes qui se pratiquaient particulièrement dans les autres genres chambristes. A l'inverse, l'élaboration de leur quintette peut s'inscrire dans une démarche totalement émancipée de tout modèle préexistant. Ou bien, une troisième possibilité s'offre dans l'adaptation de traditions venues d'autres répertoires, comme celui pour piano ou pour orchestre. Ainsi, à la simple évocation des titres que portent les différents quintettes, nous pouvons prédire que les voies empruntées par les compositeurs sont très diverses : aux côtés des sobres *Quintettes* se côtoient des titres comme *Concerts*, *Suites*, ou *Sérénade*, *Rapsodie*. D'autres portent un titre plus évocateur comme *Marionnettes*, *En regardant Watteau* ou *Cinq Haïkai*, et laissent suggérer un support extra-musical. Cette pluralité de titres et, par conséquent, d'approches compositionnelles, à l'échelle des quintettes avec harpe est tout à fait représentative des multiples courants esthétiques qui cohabitent dans cette période de l'entre-deux guerres.

1.1.1. Rapport à la tradition chambriste et modèles architecturaux

Les formations chambristes les plus représentées, telles que la Sonate, le Trio avec piano et le Quatuor à cordes reposent sur une architecture formelle fixée depuis la fin du XVIII^e siècle sur le modèle la symphonie : les quatre mouvements comprennent un allegro de sonate en ouverture, un mouvement lent, un scherzo – les deuxièmes et troisièmes mouvements sont interchangeables – et un final d'allure vive de type sonate ou rondo-sonate. Certains compositeurs dont les œuvres ont été composées dans les années vingt et trente s'y réfèrent encore avec une fidélité confondante, du moins dans l'articulation et l'équilibre des mouvements : évoquons, à ce titre, et pour se limiter aux compositeurs concernés par le quintette avec harpe, le *Quatuor Op. 45* de Roussel (1932), le *1^{er} Quatuor* de Cras (1926), le *4^e Quatuor* de Ropartz (1934), le *Quatuor n°3 Op. 72* de Koechlin (1921), le *Quatuor n° 3 Op. 67* de Jongen (1924), le *Trio à cordes* de Cras (1927) ou le *Trio à cordes* de Ropartz (1937). La littérature chambriste adopte également très régulièrement une architecture en trois mouvements vif-lent-vif, à l'instar du *Trio* de Roussel (1937), du *Trio* de Jongen (1921) ou du *Trio* pour flûte, alto et violoncelle de Roussel (1929). Le trio pour flûte, violoncelle et piano de Ropartz se nomme *Sonata da camera Op. 48* (1926) et propose une Sarabande en guise de mouvement lent ; Pierné, dans son *Trio* opus 45 (1921), opte pour une organisation des mouvements inversée, qui alterne un mouvement *Agité*, puis un *Allegretto scherzando* et

s'achève en *Modérément lent*. La période de l'entre-deux guerres voit cohabiter des pièces de musique de chambre de diverses natures : les compositions les plus traditionnelles telles que les sonates pour deux instruments, les trios avec piano et les quatuors à cordes adoptent généralement un titre rappelant sobrement la formation à laquelle la pièce est destinée. Les formations instrumentales plus originales se dotent, la plupart du temps, d'un titre en relation avec un sentiment, renvoient davantage à une époque ou une esthétique particulière. Citons les innombrables *Pièces* ou *Pièces en concert*, les *Impromptus*, *Fantaisies* ou *Rapsodies*, les titres reprenant des mouvements de danses ou des *Suites*, des *Sonatines* ou *Sonata da camera*. Par voie de conséquence, l'organisation interne de ces pièces s'émancipe bien souvent de ce modèle tripartite ou quadripartite, les compositeurs leur préférant des mouvements uniques ou une alternance plus libre des mouvements. Au niveau du macrocosme, la forme sonate semble quelque peu délaissée au profit d'une forme globalement tripartite ou libérée des contraintes du bithématisme, comme des suites de variations, des formes *durchkomponiert* ou des mouvements de danse dont on ne conserve pas systématiquement la traditionnelle bipartie. Le rondo ou plus généralement la forme à refrain reste encore largement employés.

Les compositeurs s'étant essayé au quintette avec harpe peuvent donc adopter différentes postures, selon qu'ils opèrent un transfert des conceptions formelles héritées des formations traditionnelles ou qu'ils préfèrent l'aborder avec une certaine liberté architecturale. Les quintettes adoptant une structure en quatre parties sont également ceux qui se nomment tout simplement *Quintette*, chez Cras, Françaix et Koechlin. Le *Concert à cinq* de Jongen, la *Sérénade* de Roussel, le *Quintette* de Manziarly et le *Quintette* de Smit comprennent trois mouvements. Parmi cet ensemble de pièces, la majorité emploie la langue italienne pour définir les indications de mouvements. Seuls le *Concert à cinq* de Jongen et le *Quintette* de Cras emploient la langue française et proposent des indications de mouvement beaucoup plus subjectives que celles des repères métronomiques usuels. Ainsi, Jongen définit ses trois mouvements par les termes « décidé », « calme » et « très décidé », tandis que Cras se veut volontairement imprécis quant à la définition exacte de la vitesse d'exécution, en employant des termes aux variations subtiles comme « assez animé » (1^{er} mouvement), « animé » (2^{ème} mouvement) et « très animé (3^e mouvement). Hormis le *Vivace* du *Quintette* de Manziarly et l'*Andante tranquillo* du *Quintette* de Françaix, toutes les pièces précédemment citées optent pour un premier mouvement en *Allegro*. L'organisation tripartite propose toujours un mouvement lent en position centrale, *Calme* chez Jongen, *Lento ma non troppo* chez Manziarly, *Andante* chez Roussel et *Lento* chez Smit. Pour les quintettes en quatre parties, le mouvement

lent occupe la troisième position chez Cras (« assez lent ») et Françaix (« andante ») et la deuxième position chez Koechlin (« adagio »). Seul Françaix opte pour un *scherzo* badin très rapide (« presto ») conçu quasiment à la mesure. La forme en trois grandes parties avec de nombreux retours thématiques s'inspire librement de la structure traditionnelle du *scherzo*, tandis que l'esprit se rapproche davantage de la valse par son accompagnement en pompe. Koechlin choisit de nommer son troisième mouvement « Intermezzo » sur un tempo « allegretto » à trois temps, identifié non pas comme un *scherzo* mais comme une sicilienne – rythme qu'il affectionne particulièrement² – dont il précise « plutôt un peu plus calme que le mouvement habituel de sicilienne ». Pour renforcer l'effet de rupture sonore d'avec le précédent mouvement, il confie toute la première partie à la flûte accompagnée par la harpe, rejointes progressivement par les autres instruments. Chez Cras, son deuxième mouvement « animé » est à quatre temps d'esprit sautillant mais comportant également de nombreuses variations de *tempi*. Enfin, les derniers mouvements de l'ensemble de ces pièces proposent un final rapide et d'assez grande envergure, proportionnellement aux autres mouvements, reprenant là l'idée d'un final brillant d'intention paroxystique. Koechlin le nomme d'ailleurs « Finale », de tempo « allegro con moto, quasi allegro vivace », les autres quintettes optant pour un « allegro » (Manziarly), « allegro vivace » (Smit) ou « presto » (Roussel), et leur variante française, « très animé » (Cras) et « très décidé » (Jongen). Françaix est le seul à nommer clairement son final « Rondo » et à en adopter librement la forme, quand Marcelle de Manziarly est la seule à encadrer ses trois mouvements d'une introduction et d'une coda de tempo « andante », avec symétrie dans le rappel mélodique.

Pour s'émanciper de l'organisation en trois ou quatre parties, certains compositeurs font le choix d'un mouvement unique, qui peut présenter toutefois des variations de *tempi* permettant aisément de mettre en évidence différentes sections. Quoique présentant trois changements de métrique importants – *Allegro*, *Andante* et *Allegro non troppo mosso* – la *Sonata a cinque* de Malipiero donne une impression de continuité musicale, en raison de la fuite des cadences, du soin apporté aux épisodes transitionnels et de l'absence de marquage des fins de partie. C'est donc une forme libre continue qui est adoptée, qui inspirera aux interprètes ces quelques lignes³ :

² Philippe Cathé, « Charles Koechlin, Sicilienne de la *Deuxième Sonatine*, opus 59 n° 2 : vecteurs et modalité harmonique », *Musurgia*, vol. 10, n° 3/4, Vecteurs harmoniques, 2003, p. 80.

³ Notice analytique éditée pour le concert du Quintette Instrumental Pierre Jamet du 13 janvier 1946 à la Salle des Cordeliers à Reims, dans le cadre de la Société des concerts du Conservatoire. Archives Jamet, AIHAH.

Cette œuvre, de forme libre, dont les trois mouvements s'enchaînent, fut écrite en 1934 pour le « Quintette Instrumental » et dédiée à Mrs Élisabeth Coolidge. Elle débute par un Allegro très rythmé dont le thème est exposé par la flûte et repris par les cordes, soutenu par un dessin de harpe. Cet allegro est suivi d'un Andante tout à fait différent, d'un caractère très simple et très calme ; exposé par la harpe. Tout l'ensemble de cette œuvre gravite autour de ces deux principaux thèmes dans des mouvements variés et de couleurs différentes. Le dernier mouvement se termine par une brillante cadence jouée par le violon, l'alto et le violoncelle, interrompu brusquement par une coda où s'unissent la flûte et la harpe dans une atmosphère de poésie et de charme dont une grande partie de l'œuvre est imprégnée.

Deux autres pièces du répertoire en quintette adoptent une forme de type variations, bien que leur liberté de traitement donne à chacune un ensemble totalement continu. Les *Variations au clair de Lune* de Paul Pierné énoncent clairement des variations distinctes tout en les enchaînant, rendant le discours musical continu. Ce qui servira de thème conducteur est énoncé par la flûte dès les premières mesures, faisant fi, au passage, du principe de carrure musicale :

The image shows a musical score for a flute part. It is in 3/4 time and marked 'Lent'. The key signature has two sharps (F# and C#). The first line of music starts with a dynamic marking of 'p molto sost.' and features a long, sweeping melodic line with several slurs. The second line starts at measure 11, marked with a '2' above it, and ends with a 'rit.' marking. The dynamic remains 'p'.

Exemple 1 : PIERNÉ (Paul), Variations au clair de lune (mesures 1 à 21), thème principal à la partie de flûte

Durant les différents énoncés thématiques, on notera le soin apporté aux contrastes de caractère, de *tempi*, de tonalité et de métrique, caractéristiques de ce genre de forme évolutive. Les *Variations libres et finale* de son cousin Gabriel Pierné respectent davantage la structure thématique traditionnelle en huit mesures, de forme fermée. Le thème est également présenté à la flûte, après deux mesures introductives :

The image shows a musical score for a flute part. It is in 6/8 time and marked 'Andantino' with a tempo of quarter note = 46. The key signature has one flat (Bb). The score begins with two introductory measures, followed by a melodic theme starting at measure 3. The dynamic marking is 'p expr. en dehors'.

Exemple 2 : PIERNÉ (Gabriel), Variations libres et final (mes. 1 à 10), thème principal à la partie de flûte

Précisant dans son titre la libre interprétation qu'il souhaite apporter à cette forme, Pierné propose, dans un premier temps, une série de quatre variations dont le thème est confié successivement à tous les instruments de l'ensemble, puis dans un deuxième temps un épisode traitant un nouveau thème à cinq temps, une sorte de cadence à l'alto et à la harpe pour terminer

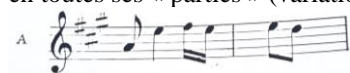
sur un Allegro correspondant à la section finale. Les différents éléments thématiques se succèdent sans interruption. Hormis le modèle tripartite ou quadripartite des formes traditionnelles, la prise de liberté relative à la forme à variations ou, comme chez Malipiero, la forme continue et unique, d'autres partitions adoptent des mouvements différenciés réunis sous le vocable de « suite », qu'elle fasse ou non référence à la danse baroque à laquelle elle se rattache le plus souvent.

1.1.2. De la Suite de danses à la suite de pièces poétiques

Simple évocation de l'ancienne Suite de danses baroque ou réappropriation d'une forme au fort pouvoir évocateur, un engouement pour la Suite, en particulier dans le répertoire pianistique, s'installe progressivement en France à partir des années 1870, sa visibilité ne faiblissant qu'après la Seconde Guerre mondiale. La plupart des compositeurs choisissant d'appeler leur pièce « suite » portent inévitablement un regard sur le passé, l'époque des danses baroques françaises, telles que le Menuet, la Sarabande, la Pavane ou la Gigue, qui incarnent, dans un contexte de fort nationalisme consécutif à l'échec de la guerre de 1870, la quintessence du style français dans sa clarté, son élégance et son prestige. Un premier âge d'or du style que l'on pourrait qualifier de néo-baroque est observable en France au tournant du XX^e siècle, par des compositeurs préférant contenir leur inspiration dans le cadre de petites pièces, en réaction à la démesure formelle venue d'outre-Rhin. Le début du XX^e siècle voit également se multiplier les conférences en faveur de tel compositeur baroque français – en particulier Couperin et Rameau – les concerts de musique baroque, la remise à l'honneur d'instruments quelque peu oubliés, à l'instar du clavecin et les rééditions de musique ancienne. Dans les décennies 1920 et 1930, cette esthétique néo-baroque est encore largement prégnante et s'invite également dans d'autres genres que celui du piano, tels que la musique de chambre ou la musique pour orchestre. Elle est à distinguer toutefois de l'esthétique néoclassique qui sous-entend plutôt l'idée d'un pastiche ou d'une volonté de modernisation d'un style ancien. Cet attrait pour les danses baroques se traduit, d'une part, par le retour à la Suite comme cadre formel, dont le principe repose sur l'alternance de mouvements de danse de différents caractères et *tempi*. Pourtant, nous allons le voir, l'emploi du nom *Suite* est davantage un prétexte à la succession de mouvements hétéroclites que d'une réelle allusion à la danse baroque. Et ce terme « Suite » employé à de nombreuses reprises par les compositeurs révèle en réalité une grande disparité dans son application.

D'une manière générale, le vocable « Suite » ou « Suite en quintette » se retrouve chez René Bernier, Vincent d'Indy et Marcel Tournier. Il peut également se parer de titres poétiques ou suggestifs, comme chez Yvonne Desportes, dont le quintette *Évocations* est sous-titré *Suite de danses*. Jules Maugué compose une *Suite mythologique* et Florent Schmitt une *Suite en rocaille*, sans oublier la *Petite suite du Printemps* d'Henri Tomasi. Parmi toutes les pièces citées, aucune ne fait directement référence à la suite de danses baroque, telle que fixée à l'époque en quatre pièces, allemande, courante, sarabande et gigue. Toutefois, les danses baroques s'invitent à l'intérieur-même des compositions, de manière isolée. Citons, par exemple le troisième mouvement des *Marionnettes* de Lajtha sous-titré « menuet royal », le troisième mouvement de la *Suite en rocaille* de Schmitt sous-titré « mouvement très modéré de menuet » ainsi que le mouvement lent de la *Suite en quatre parties* de d'Indy qui est une sarabande. La *Suite en quatre parties* de d'Indy est, de tous les quintettes, celle qui se réfère le plus à l'idéal de clarté et de simplicité hérité de l'époque baroque française. Dans cette œuvre, d'Indy opère le syncrétisme de la construction formelle héritée du classicisme, à l'image de son premier mouvement de forme sonate et de sa propre conception compositionnelle, notamment la cyclicité thématique et l'évocation de danses « anciennes » qui, à défaut de précision, inspirent à l'auditeur un passé lointain et idéalisé. Il explicite son œuvre en ces mots⁴ :

Cette suite, composée spécialement pour le Quintette Instrumental de Paris, est entièrement fondée, en toutes ses « parties » (variations) sur le dessin initial :



par lequel débute l'Entrée en Sonate (1^{er} mouvement) qui fait bientôt place à un second thème :



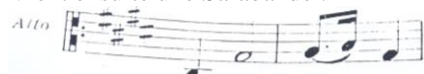
La réexposition de la première se produit au rebours de la manière classique, par la réapparition successive des thèmes B et A.

Le deuxième mouvement est une sorte de chanson populaire, en fa Majeur, bâtie sur une phrase tirée du thème A :



dont les diverses périodes sont répétées à la façon de la combinaison souvent employée à l'orgue sous le nom de « fourniture » qui constitue un ingénieux état de polytonalité.

Vient ensuite une Sarabande :

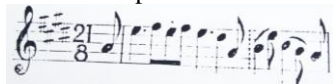


Suivie de deux doubles (ou variations). Dans cette pièce, l'auteur a entendu présenter la Flûte sous un triple aspect : 1^o au grave, où elle expose le thème dans une teinte de profonde tristesse ; 2^o au timbre médium de l'instrument se livrant à des commentaires mélodiques du même thème (1^{er}

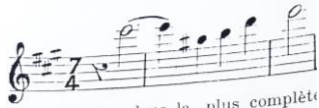
⁴ Notice analytique de la *Suite en quatre parties*, dactylographiée par d'Indy, Fonds Jamet, boîte n° 7 « programmes de concert », chemise n° 2 « quintette : notices », Fonds Jamet, BLGF.

double) et 3° dans le registre aigu où la mélodie initiale termine le morceau, comme emportée en une sorte de délire dionysiaque (2° double).

La dernière pièce est une farandole méridionale :



traitée en forme de joyeux rondeau et ramenant une dernière paraphrase du thème B :



qui termine l'œuvre dans la plus complète allégresse.

Par extension, les quintettes nommés *Suite* renvoient à l'univers général de la danse, sans nécessairement renvoyer à une époque ou une esthétique précises. Ainsi, à l'instar de Koechlin et la sicilienne de son quintette *Primavera*, Robert Casadesus prend pour référence l'Italie d'un temps ancien, en achevant son *Quintette* par une *saltarello*, danse vive à trois temps, précédée d'une *Sinfonia* et d'une *Barcarolla* en guise de mouvement lent. D'une toute autre inspiration naît le quintette *Évocations (Suite de danses)* d'Yvonne Desportes, qui fait directement référence à des danses très en vogue à son époque et destinées précisément à être dansées, telles que le tango, la rumba, le one-step et la valse, si nous reprenons les noms respectifs de ses quatre mouvements. Outre la valse, qui jouit toujours d'un important attrait au début du XX^e siècle⁵, le principal apport de l'entre-deux guerres en matière de danse est l'implantation de nouvelles pratiques venues des Amériques, dont le quintette de Desportes se fait un parfait étendard : d'Amérique du Nord nous vient le one-step, sur de la musique ragtime, l'Amérique du Sud et les Caraïbes sont à l'origine du tango et de la rumba, implantés en Europe, pour le premier, vers 1907, pour le deuxième vers 1930. Enfin pouvons-nous également évoquer la *Suite* de Tournier dont le deuxième mouvement prend le nom de *Danse*. Dans cette pièce, les autres mouvements – Soir, Lied et Fête – inspirent davantage un imaginaire poétique que la référence à une danse, ce qui est assez couramment rencontré à cette époque. Selon Sylvie Douche, le nom d'une danse est davantage employé pour l'imaginaire à laquelle elle renvoie plutôt que pour le respect ses caractéristiques musicales intrinsèques⁶ :

Plus que jamais, la danse n'apparaît pas comme un moule formel et rythmique, mais bien comme récipiendaire d'un sentiment guidé par son Histoire et habillé de poésie. Elle n'est donc pas si loin de la pièce pittoresque d'essence programmatique.

⁵ Sylvie Douche, « Les Suites pour piano d'inscription néobaroque à Paris : l'exemple de l'hiver 1903 à la Société Nationale », dans Pascal Terrien (dir.), *Musique française. Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, éditions Delatour France, 2012, p. 49.

⁶ *Idem*, p. 52.

La *Suite en rocaille* de Schmitt fait référence, par exemple, au style rococo qui se déploie principalement sous le règne de Louis XV – appelé plutôt « rocaille » en France – et qui incarne la légèreté, la frivolité retrouvée après des années d’austérité sous Louis XIV. L’asymétrie des courbes, principalement dans les arts décoratifs, se retrouve quelque part dans le choix d’une métrique à 5/8 (3 + 2 temps) dans le II^e mouvement. Florent Schmitt adresse au Quintette Instrumental de Paris une notice explicative sur son œuvre de 1934⁷ :

Le premier morceau de cette Suite est bâti sur deux thèmes teintés d’archaïsme. Le second revêt la forme d’un scherzo à deux thèmes également. Le troisième a ceci de particulier qu’il peut être joué dans deux mouvements : modéré ou lent. Le compositeur a choisi le premier. Cette pièce comporte deux thèmes. Le quatrième mouvement, enfin, est une sorte de rondeau à refrains, en hommage à Haydn.

La *Suite mythologique* de Jules Maugué, à la limite de l’intention programmatique, met à l’honneur des divinités ou personnages de la mythologie grecque. Le premier mouvement, « Napées », fait référence aux nymphes des montagnes, prairies et forêts. Le deuxième, « Aegipans », évoque les faunes, ou chimères mi-homme mi-chèvres, à l’image de Pan, qui symbolisent la nature et la fertilité. Le troisième « Bacchantes », fait référence aux personnalités féminines du même nom, adoratrices de Bacchus. Au delà des *Suites*, le choix de titres poétiques suggère à l’auditeur une ambiance sonore particulière et invite à la rêverie éveillée. La nature est, à cet égard, une source d’inspiration inépuisable pour les compositeurs, dont le quintette de Maugué était un parfait exemple. Le *Triptyque champêtre* de Charlotte Sohy-Labey comprend trois mouvements nommés *Enchantement matinal*, *Au fil de l’eau* et *Danse au crépuscule*. La beauté du soir est fréquemment abordée, à l’instar du *Nocturne sérénade* d’Henry Woollett et du mouvement *Soir* de la *Suite* de Tournier. L’élément eau, cher à Jean Cras mais également au breton Guy-Ropartz, inspire à ce dernier son *Prélude, Marine et Chansons*, dont il veille à retranscrire les effets de la houle au moyen d’une écriture fluide et mouvante. La *Petite suite du printemps* d’Henri Tomasi, qui s’articule en trois mouvements *Marine*, *Sous-Bois* et *Soir*, synthétise quant à elle les trois sujets d’inspiration les plus relevables dans la littérature en quintette, à savoir le moule de la suite, la nature et l’univers vespéral. C’est aussi la saison du printemps qui est honorée dans le quintette *Primavera* de Koechlin. L’univers enfantin est, quant à lui, implicitement évoqué par Françaix par l’emprunt à des thèmes populaires, notamment dans le dernier mouvement de son *Quintette*, et l’est plus explicitement dans la pièce *Les Marionnettes* de Laslo Lajtha qui se décline en quatre mouvements : *Marche des trois*

⁷ Notice analytique de la *Suite en rocaille*, manuscrit autographe de Florent Schmitt, Fonds Jamet, boîte n° 7 « programmes de concert », chemise n° 2 « quintette : notices », Fonds Jamet, BLGF.

pantins, La Nuit dans la forêt, Menuet royal et Chamaille. Ces pièces d'inspiration poétique revêtent une dimension supplémentaire dès lors que l'intention programmatique du compositeur est assumée, voire clairement explicitée. Phénomène sans doute hérité de l'univers orchestral qui délaisse le moule de la symphonie au profit de petites pièces d'intention narrative. Dans le répertoire en quintette, les pièces s'appuyant sur un support extra-musical, qu'il soit pictural ou littéraire, représente tout de même plus d'un quart de cette production d'entre-deux guerres, signe d'une certaine causalité de la singularité timbrique sur le potentiel illustratif.

1.1.3. Arguments programmatiques et supports extra-musicaux

La littérature en quintette se dote d'un nombre significatif de pièces reposant sur un support extra-musical, dont la musique se fait l'illustratrice. L'intention programmatique est généralement explicitée par une notice analytique à l'attention de l'auditeur, le plus souvent écrite par l'auteur lui-même, que l'inspiration émane d'une poésie, de la littérature française ou d'une œuvre picturale. Dans le cas d'un substrat littéraire, la présence d'un support textuel explicite n'empêche pas les compositeurs de faire le choix d'illustrer ces poèmes en musique plutôt que d'avoir recours à la voix chantée et au genre de la mélodie. Les titres ou les textes dans leur intégralité auxquels ils font référence figurent souvent sur la partition. L'évocation d'une culture lointaine, généralement peu connue des Français, attire particulièrement l'attention de quatre compositeurs, nourris d'une intention pas toujours authentique : le Japon chez Pillois, la Chine chez Spelman, l'Antiquité grecque chez Maugüé ou l'Inde chez Gaillard. Le quintette *Cinq mudras* de Marius-François Gaillard puise librement son inspiration de la culture hindoue. Mudrā, en sanskrit, signifie « sceau, signe, geste, rituel » et représente la position symbolique des mains pratiquée, notamment, dans certaines danses et dans le yoga. Chaque doigt de la main représente un élément parmi l'eau, la terre, l'éther, l'air et le feu. Le compositeur, fin connaisseur des cultures extra-européennes pour avoir effectué de nombreux voyages et collecté notamment des mélodies d'Asie et d'Amérique du Sud, choisit de mettre en scène cinq positions de mains pour chacun de ses mouvements. Ainsi, le premier mouvement intitulé « La Terre s'éveille », fait référence au Prithvi Mudrā, ou geste de la terre ; le deuxième mouvement, titré « le Lotus s'ouvre », représente sans doute la posture la plus connue du lotus, ou Padma mudrā ; le troisième mouvement, « l'abeille tourne autour des fleurs », fait référence au Bhramara, ou geste de l'abeille ; le quatrième mouvement « les cimes des arbres se balancent », reprenne certainement le geste associé à la posture de l'arbre, soit les mains jointes du Añjali mudrā ; enfin, le dernier mouvement, « le paon salue le soleil », représente le Surya Mudrā, en l'honneur du soleil.

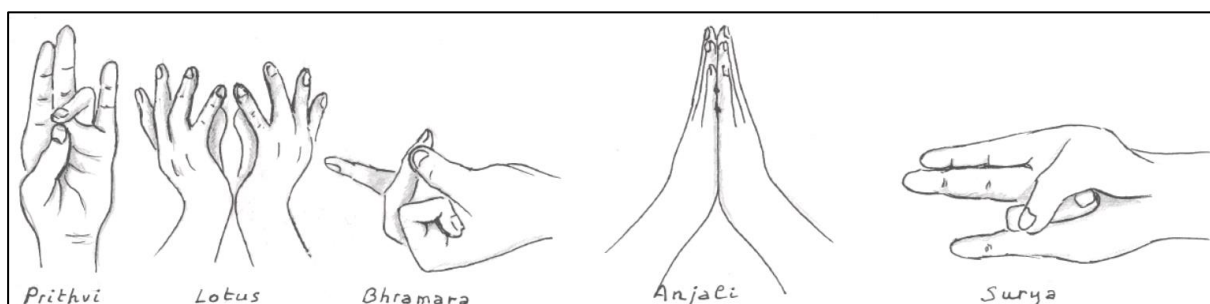


Illustration 11 : les cinq mudras employés par Marius-François Gaillard (privthi, lotus, bhramara, anjali et surya)

Toutefois, les connaissances de Gaillard en matière de culture védique semblent être approximatives, en amalgamant les mudras aux positions de yoga. Ainsi, le lotus et le soleil relèvent davantage de postures yogiques que de gestuelles de main, que l'on peut néanmoins associer à ces postures. De même, en sous-titrant son œuvre « sur un rubayat à sept notes », auquel il prend soin d'inscrire l'échelle mélodique utilisée dans l'ensemble des cinq mouvements, Gaillard suggère volontairement à l'auditeur qu'un rubayat renvoie à une échelle mélodique. Or, le terme « Rubaiyat » signifie « quatrain », en perse, et fait référence à de courts poèmes écrits par Omar Khayyam au XII^e siècle. Pour Gaillard, l'échelle mélodique servant de fil conducteur à l'ensemble de ses mouvements est en réalité une gamme de type « tzigane », composée de deux tétracordes, chacun possédant un intervalle de seconde augmentée.



Exemple 3 : GAILLARD, Cinq Mudras, échelle à double seconde augmentée désignée par "rubayat à sept notes"

Pour Serge Gut, la terminologie employée pour cette gamme est autant imprécise que son origine exacte. Elle ne semble toutefois pas correspondre à une échelle employée en Inde ou en Iran. Nous pouvons ainsi supposer que Gaillard est davantage porté par le pouvoir évocateur de son œuvre, en particulier la représentation d'un lointain Orient, que par des considérations d'authenticité⁸ :

On l'appelle tantôt « gamme hongroise ou tzigane », tantôt « gamme orientale » ; on rencontre même l'expression « gamme exotique ». Comme on le voit, il n'y a pas de terme bien précis, encore que de nos jours celui de « tzigane » ait tendance à se généraliser [...]. En Occident, c'est à partir

⁸ Serge Gut, « L'Échelle à double seconde augmentée : origines et utilisation dans la musique occidentale », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 41-42.

du milieu du XIX^e siècle que les échelles exotiques deviennent de plus en plus fréquentes. Cette intrusion de modes extra-européens est parallèle au retour progressif de la modalité et à la dislocation lente mais continue de l'organisation tonale. L'échelle à double seconde augmentée doit non seulement être retenue comme l'un des modes exotiques les plus typiques et les plus expressifs, mais aussi comme celui qui, chronologiquement, est apparu le premier dans les œuvres dites savantes de certains grands compositeurs [...]. Une observation attentive montre clairement trois foyers où l'échelle à double seconde augmentée est plus ou moins abondamment utilisée : la Russie, l'espace roumano-hongrois et l'Espagne. On remarquera qu'il s'agit là de régions géographiques excentrées par rapport au noyau central traditionnel de la musique européenne qui, lui, se regroupe principalement autour de la France, de l'Italie et des pays germaniques. Aussi quand les compositeurs de ces pays s'empareront de la gamme à double seconde augmentée, ils auront l'impression d'introduire une couleur exotique dans leur musique. Et, de fait, exotisme et utilisation de la gamme à double seconde augmentée sont presque toujours inséparables.

Point de recherche de sonorités exotiques chez Jacques Pillois, mais ses *Cinq Haïkai*⁹ font ouvertement référence au Japon, pays ayant particulièrement inspiré les compositeurs français du début du XX^e siècle. Parmi ceux qui, avant Pillois, se sont inspiré de l'art poétique du haïku – brefs poèmes japonais – citons *Boutique japonaise* de Pierné (1899), *Haïkai* de Carol-BÉrard (1912), *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Stravinsky (1913), les *Petites Images Du Japon* de Migot (1917), les *Huit mélodies japonaises* de Tansman (1918) et les *Sept haï-kai* de Delage (1923). Pillois s'appuie tout autant sur les haïkai du philosophe français Paul-Louis Couchoud que ceux de poètes traditionnels japonais des XVII^e et XVIII^e siècles. En 1905, Paul-Louis Couchoud (1879-1959) publie un recueil de haïkai, *Au fil de l'eau*, reprenant les codes de la poésie japonaise. Il traduira un grand nombre d'épigrammes et contribuera à la popularité du genre en France. Le premier mouvement « prière d'orphelin », renvoie à la fois à Couchoud et à Chiyo-ni, poétesse japonaise ; le deuxième mouvement « jour de l'an japonais », reprend un poème de Hattori Ransetsu ; le troisième mouvement « Chagrin d'amour » reprend celui de Kikin ; le quatrième mouvement « Solitude », sous-titré « Aubade à la lune », illustre un poème de Yosa Buson tandis que le dernier mouvement « Rêves de guerriers morts » illustre celui de Bashô Matsuo. La Chine est à son tour mise à l'honneur dans une nouvelle de Théophile Gautier, *Le Pavillon sur l'eau*, publiée pour la première fois dans le journal *Musée des familles* en 1846. Cette histoire inspire au compositeur Timothy Spelman une œuvre du même nom, pour quintette avec harpe. En un seul mouvement, l'œuvre illustre musicalement l'histoire de deux riches marchands chinois, dans la province de Canton, qui avaient fait ériger chacun un pavillon aux abords d'un lac. Un temps amis, Tou et Kouan, que tout oppose, finirent par se détester et ériger une muraille au travers du lac pour ne plus avoir à se côtoyer. L'un eût un fils, l'autre une fille qui, bravant alors les interdits familiaux, tombèrent amoureux et tentèrent de

⁹ Voir l'annexe n° 29.

réconcilier les deux familles. L'histoire traite moins de l'univers de la Chine que des passions humaines, transposables dans nombres de civilisations et d'époques. Pour rester dans l'univers poétique, Bilitis, personnage inventé par Pierre Louÿs en 1894 inspirera nombre de compositeurs français, parmi lesquels Georges Dequin. Ses *Chansons de Bilitis* s'articulent en quatre mouvements – la flûte, la pluie au matin, Chanson et Danse au clair de lune – reprenant plus ou moins fidèlement le titre des poèmes auxquels ils se rapportent. La flûte fait certainement référence à la « flûte de pan », poème déjà mis en musique par Debussy dans son ensemble de mélodies. La pluie au matin reprend fidèlement le titre du poème du même nom de Pierre Louÿs, et. « Chanson » fait sans doute référence à l'un des quatre textes de portant ce même titre. Enfin, « Danse au clair de lune » connaît une modification substantielle, en étant présentée au singulier par Dequin.

Plus rares sont les partitions ayant pour support d'inspiration un tableau ou une illustration, en regard des œuvres inspirées par un texte. À l'instar des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, le quintette de Marguerite Béclard d'Harcourt, intitulé *En regardant Watteau* se présente comme une déambulation à travers les œuvres du peintre Antoine Watteau, représentant du style rocaille français du XVIII^e siècle. Les cinq mouvements évoquent très certainement un tableau du peintre ou un univers qui lui est cher¹⁰ : le premier mouvement intitulé « le Parc » renvoie à une location propice aux rencontres galantes dont Watteau retranscrit à de nombreuses reprises la frivolité et les sentiments amoureux naissants, comme dans les toiles *Assemblée dans un parc*, l'une de ses pièces les plus connues, *Fête dans le parc* ou encore *Scènes de parc*. Le deuxième mouvement « Les Amants » illustre un tableau non moins connu, « les Amants endormis ». Le troisième mouvement titré « l'Indifférent » fait expressément référence au tableau du même nom, représentant un homme en tenue claire effectuant un pas de danse et dont la signification reste, encore aujourd'hui, loin d'être élucidée. Enfin, le quatrième et le cinquième mouvement, respectivement appelés « La Songeuse » et « les Danseurs rustiques », semblent davantage s'inspirer des thèmes de prédilection des peintres rococo – décors champêtres, bergers, danseurs et musiciens – que de tableaux explicitement identifiés. Watteau ouvrira la voie aux peintres comme Fragonard ou Boucher dans la représentation des fêtes galantes. *En regardant Watteau*, dans sa mise en musique proposée par Marguerite Béclard d'Harcourt, pourrait également faire référence au tableau du peintre français Paul-César Helleu intitulé *En regardant les Watteau du Louvre*, dans lequel le

¹⁰ Voir l'annexe n° 30.

peintre met en scène sa femme Alice en train de contempler des aquarelles de Watteau. Enfin, le *Voyage au pays du tendre* de Gabriel Pierné s'appuie, quant à lui, sur la Carte de Tendre, représentation topographique des différents sentiments que traverse l'être humain avant de parvenir à l'amour véritable. Cette carte appartient au roman de Madeleine de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, qui porte, en son temps, le symbole de la littérature précieuse se concentrant sur les sentiments amoureux et les relations sociales de ses personnages. Celui-ci narre les aventures de Clélie, héroïne féminine romaine du V^e siècle avant notre ère qui, après avoir sauvé femmes et enfants retenus en otage par le roi des Étrusques, se voit attribuer une « nova virtus ». Le roman de Madeleine de Scudéry relate approximativement ses exploits, en se concentrant davantage sur les relations amoureuses qu'elle prête à son héroïne, notamment au désir qu'elle aurait entretenu envers Porsenna, le roi des Étrusques ayant lancé l'assaut à Rome. Gabriel Pierné s'empare, à son tour, de cette Carte de Tendre et justifie ainsi sa déambulation sonore¹¹ :

C'est dans le roman *Clélie* de Mlle de Scudéry que figure la fameuse « Carte du Tendre ». Trois villes portent ce nom de Tendre : Tendre-sur-Estime, Tendre-sur-Reconnaissance, Tendre-sur-Inclination ; les routes qui y conduisent sont jalonnées de villages, qui forment autant d'étapes. Embarquement : le Fleuve Inclination ; Villages : Petits Soins, Tendresse, Empressement, Confiante amitié, Perfidie, Méchanceté, Mer d'Inimitié, Soumission, Billets Galants, Jolis vers, Billets doux. Retour par Tendre-sur-Inclination

L'argument des villes, dont le titre renvoie à des sentiments intenses et parfois contradictoires, est propice à l'élaboration d'une pièce musicale tout en contrastes et en variations de caractères. Chaque lieu fait l'objet d'un traitement différencié, sur le plan du rythme, de la couleur tonale, du caractère, mais également de l'effectif instrumental, mettant en avant un groupe d'instruments particulier ou bien l'ensemble au complet.

¹¹ Notice analytique éditée pour le concert du Quintette instrumental Pierre Jamet du 13 janvier 1946 à la Salle des Cordeliers à Reims, dans le cadre de la Société des concerts du Conservatoire. Archives Jamet, AIHAH.



Parcours musical chez Pierné

L'embarquement : harpe
 Fleuve inclination : flûte et cordes
 Petits soins : flûte, alto, violoncelle
 Tendresse : flûte et cordes
 Empressement : tutti
 Confiant amitié : alto et harpe
 Perfidie : tutti
 Mer d'inimitié : cordes et harpe
 Soumission : violoncelle et harpe
 Billets galants : flûte et cordes
 Jolis vers : cordes
 Billets doux : tutti
 Tendre/inclination : flûte et cordes

Illustration 12 : la Carte de Tendre imaginée par Madeleine de Scudéry et le parcours musical proposé par Pierné

La première vague de compositions de quintettes suscitée par l'activité du Quintette Instrumental de Paris durant les décennies 1920 et 1930 offre une cartographie édifiante des tendances de la musique française à cette époque. Parce que le quintette avec harpe n'a pas de tradition préalable, certains compositeurs se réfèrent au modèle chambriste en vigueur dans les formations traditionnelles et respectent le moule tripartite ou quadripartite qui régit le nombre de mouvements. D'autres privilégient des formes plus libres, continues ou des mouvements qui se suivent. Le titre « Suite » est à envisager comme une succession de pièces, non pas comme intention de référence à la Suite de danses baroques. Plus largement, les pièces pittoresques et avec support programmatiques sont largement développées, en raison certainement de la singularité de l'effectif instrumental favorable aux épanchements poétiques.

1.2. L'homogénéité comme idéal sonore

Constatant la diversité d'approche du genre « quintette avec harpe » abordé par plus de trente compositeurs entre 1922 et 1939, il peut être intéressant de déterminer quelles en sont les caractéristiques intrinsèques, par son écriture mais aussi par ce qui fait sa singularité, à savoir son effectif instrumental. Nous partons du postulat, explicité en introduction, selon lequel l'hétérogénéité d'une formation ne met pas en péril l'homogénéité sonore qui reste, à l'époque du Quintette, un idéal d'excellence et un gage de qualité pour le public comme pour les interprètes. Ainsi, nous mettrons en regard les formations chambristes plus traditionnelles

(quatuors à cordes, sonates en duo et trio piano-violon-violoncelle) avec le quintette avec harpe dans le but de définir précisément cet idéal sonore d'homogénéité. Une approche esthétique abordera la perception que l'auditeur de musique de chambre a d'une homogénéité sonore, mais également interrogera les interprètes sur la mise en œuvre de cette homogénéité dans leur pratique de jeu ; enfin, le niveau neutre concernera l'analyse de notre corpus et le traitement de l'homogénéité et de l'hétérogénéité sonore à travers l'écriture en quintette et les aspirations qu'elle entend porter.

1.2.1. *L'homogénéité dans le quatuor à cordes*

À la question « qu'est-ce que le quatuor à cordes ? » en introduction de son ouvrage consacré à son esthétique, Bernard Fournier déclare : « le secret du quatuor se cache derrière cette réalité toute simple : quatre instruments de la même famille, semblables et complémentaires, sont associés de manière à ne faire plus qu'un¹² ». Le qualificatif « semblable » désigne ici l'homogénéité de la formation, composée de quatre instruments à cordes frottées, tandis que « complémentaire » renvoie aux tessitures des violons, de l'alto et du violoncelle qui, à eux quatre, couvrent environ six octaves, dans une relative homogénéité timbrique. L'idée de fusion des quatre instrumentistes qui s'opère lors de l'interprétation d'une œuvre – ce que Bernard Fournier entend par « ne faire plus qu'un » – est une conception largement véhiculée, rarement contestée, demeurant encore aujourd'hui le gage de l'excellence d'une formation en quatuor. Nous en aborderons les ressorts par la suite. Historiquement, le quatuor à cordes est considéré comme la forme la plus parfaite et la plus aboutie de la musique de chambre, que tout compositeur doit aborder à un moment de sa carrière. L'idée selon laquelle le quatuor à cordes doit être réservé à un compositeur expérimenté est partagé par Vincent d'Indy qui, dans son ouvrage consacré à César Franck, prend ainsi position¹³ :

Il n'y a pas d'exemple, même chez les musiciens de génie, d'un bon quatuor à cordes daté d'une période de jeunesse [...]. Le quatuor à cordes est certainement la forme la plus difficile à traiter dignement et que, pour obtenir cette variété dans l'unité qui en est la condition essentielle, une forte maturité d'esprit et de talent, jointe à une sûre expérience de l'écriture, est tout à fait indispensable.

À propos de son maître César Franck, Pierre de Bréville se souvient également¹⁴ :

¹² Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 15.

¹³ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris, Librairie Felix Alcan, coll. « les Maîtres de la musique », 1906, p. 163 et p. 165.

¹⁴ Témoignage de Pierre de Bréville dans Charles Tenroc, « Enquête sur l'évolution et les tendances de la musique de chambre », *Le courrier musical*, 15 mars 1929, p. 166.

Jadis, la musique de chambre n'était pratiquée que par les maîtres, et estimant qu'elle exigeait une particulière maturité, certains d'entre eux seulement aux dernières années de leur existence. César Frank, dont l'exemple et l'enseignement la remirent en honneur, après ses quatre trios datant de sa 20^{ième} année, attendit jusqu'à 56 ans pour composer son *Quintette*. Il en avait 66 lorsqu'il me dit : « je crois maintenant pouvoir écrire un quatuor ».

Si à l'instar de Franck et d'Indy, Chausson, Fauré ou Saint-Saëns¹⁵ abordèrent également tardivement le genre, il n'en est pas de même pour Debussy et Ravel dont les uniques contributions restent longtemps considérées comme les deux seuls quatuors français d'envergure. Ces œuvres de jeunesse témoignent ainsi de leur volonté d'aborder un genre réputé difficile à l'aube de leur carrière. Bernard Fournier écrit à ce sujet¹⁶ :

S'il peut transcender le travail créateur de celui qui en a percé les secrets, le quatuor, plus qu'aucun autre genre, renvoie le compositeur à ses faiblesses sans rien pour les masquer : les insuffisances de la pensée ne peuvent y être maquillées, non plus que les à-peu-près de la réalisation. Aussi la production d'un quatuor s'avère-t-elle pour le musicien un exercice redoutable, une *épreuve de vérité*. Mais s'il parvient à en maîtriser les difficultés, le compositeur trouve dans ce genre, outre les conditions techniques stimulantes – faites d'un équilibre sans équivalent de contraintes et de possibilités – des perspectives esthétiques particulièrement fécondes [...]. L'écriture pour quatuor n'a cessé de s'identifier dans l'esprit des compositeurs de toutes les générations, à une *quête de spiritualité* ; les problèmes qui se posent avec cette forme exigent en effet une concentration particulière de la pensée : confronté à des moyens minimaux, le compositeur est conduit à exploiter son matériau jusque dans ses ultimes possibilités, à aller toujours « plus outre ». On comprend alors pourquoi la « nécessaire » confrontation des compositeurs avec ce médium a permis la floraison d'un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Sans revenir sur la construction de cette vérité¹⁷ qui naît sans doute à l'époque classique pour être glorifiée depuis l'héritage beethovenien¹⁸, citons toutefois quelques témoignages de

¹⁵ À l'âge de 64 ans, Saint-Saëns confie à son éditeur Jacques Durand : « j'ai fait mon quatuor, il peut venir. Je l'attends avec tranquillité. Si je n'avais pas fait ce quatuor, les esthéticiens auraient tiré de cette lacune un tas de déductions, ils auraient découvert dans ma nature pourquoi je n'en avais pas écrit et comment j'étais incapable d'en écrire ! N'en doutez pas, je les connais. Et tant que cette besogne nécessaire n'était pas effectuée, j'avais peur de partir trop tôt, je n'étais pas tranquille. Maintenant tout m'est indifférent ». (Lettre de Saint-Saëns à Durand, 29 avril 1899, Guia, cité dans Sabrina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns (1835-1921) : a thematic catalogue of his complete works*, Oxford University Press, 2002, p. 213).

¹⁶ Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁷ Bernard Fournier revient, dans son importante contribution au genre, sur les raisons de l'avènement du quatuor à cordes à l'époque classique, qui tiennent, selon lui, de quatre phénomènes : l'abandon du clavecin comme soutien harmonique et un redéploiement plus équilibré des lignes musicales ; le renouveau de la musique instrumentale ; le déclin des formes déployant la virtuosité ; l'émancipation de la musique par rapport au texte. (*Histoire du quatuor à cordes de Haydn à Brahms* (tome 1), Paris, Fayard, 2000, p. 51).

¹⁸ Il suffit, là, de citer les propos de François-René Tranchefort concernant l'apport des quatuors de Beethoven pour l'évolution du genre : « les seize *Quatuors à cordes* [...] constituent, dans l'œuvre entière de Beethoven, un "corpus" singulier dont le compositeur lui-même reconnut qu'il revêtait une signification quasi "historique" : non seulement pour sa propre évolution créatrice, mais du point de vue du genre et de son avenir présumé. Car c'est bien en affrontant ce genre et en le façonnant par approches, par recherches et par solutions successives, que Beethoven a livré sa bataille la plus ouverte et la plus décisive contre les conventions. Il assumait non seulement l'héritage important d'un Haydn et d'un Mozart en ce domaine, mais sut réaliser un inventaire des moyens acquis en vue de leur dépassement permanent ; au point de *révolutionner* complètement l'écriture pour quatre instruments et de la projeter jusqu'aux confins du XX^e siècle. Car on ne peut douter que les derniers *Quatuors* portent témoignage d'un art musical spécifique qui ne put ensuite — sauf grandioses exceptions (nous songeons à Bartók) — que survivre à lui-même. Telle est l'incomparable grandeur des *Quatuors à cordes* de Beethoven ». (François-René Tranchefort, « Beethoven », *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 74-75).

personnalités évoluant à l'époque du Quintette Instrumental de Paris. Le genre est réputé être très difficile à aborder, sentiment partagé par Debussy, Saint-Saëns et Jolivet, mais « c'est aussi l'un des plus beaux et des plus intéressants¹⁹ », dira Saint-Saëns, « le plus profond et le plus intime²⁰ » insistera Jolivet. À ces superlatifs, Olivier Messiaen préférera ajouter : « le quatuor à cordes est pour moi l'essence même de la musique²¹ ». Du côté donc des créateurs, le quatuor à cordes représente la quintessence-même de la musique pure. Qu'en est-il à présent de ceux qui donnent vie aux œuvres ? Joseph Calvet, à qui l'on demande si le quatuor est la forme la plus élevée et la plus évoluée de la musique de chambre, fournit cette réponse²² :

Je pense que le quatuor à cordes est un instrument à seize cordes qui exprime, avec le plus d'émotion, la musique. C'est un instrument très difficile, parce qu'il n'y a pas quatre personnes, il n'y en a qu'une – il faut qu'il n'y en ait qu'une. Il n'y a pas quatre instruments, il n'y en a qu'un, c'est un instrument à seize cordes. Et là sont toutes les difficultés, mais c'est un travail passionnant pour servir la musique.

Bien sûr, cette idée de fusion peut être facilitée par la parenté des instruments constituant l'ensemble. Certains quatuors choisissent de faire appel à un seul et même facteur d'instruments pour optimiser la fusion timbrique²³. Les enjeux étant identiques dans le trio d'archets, nous mentionnerons l'exemple du trio Pasquier qui, comme le rappelle Anne Penesco, « possède une remarquable homogénéité sonore que renforce la parenté de ses instruments qui appartiennent tous les trois à l'école milanaise du XVIII^e siècle²⁴ ». Pour d'autres quartettistes néanmoins, la fusion ne se fait pas forcément à l'échelle des sonorités des quatre instruments mises en jeu mais dans la lecture que les quatre interprètes peuvent faire d'une même œuvre. Le violoncelliste David Soyer, du Quatuor Guarneri, explicite²⁵ :

Tout vient de ce que l'unanimité de notre approche, dans le cas d'une exécution donnée, ne découle pas d'idées préconçues sur la pratique du quatuor à cordes, mais de notre conception musicale de l'œuvre concernée. Nous sommes quatre musiciens qui jouons une seule œuvre et nous parvenons à avoir une opinion commune au sujet de cette œuvre.

¹⁹ Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris, Calmann Lévy, 1917, p. 248.

²⁰ André Jolivet, *Écrits sur la musique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 217.

²¹ Peter Hill et Nigel Simeone, *Olivier Messiaen : oiseaux exotiques*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 69.

²² Émile le Roux (réal.), *Le Quatuor*, émission télévisuelle « Arcana », 1972.

²³ Bernard Fournier rappelle que le Quatuor Amadeus et le Quatuor Borodine ont choisi une même école de lutherie pour leurs membres respectifs. Le premier ensemble joue sur des instruments de Guarneri, tandis que le deuxième joue sur des Stradivarius. (Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 69).

²⁴ Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, tome 2, 1984, p. 398.

²⁵ David Blum, *L'Art du Quatuor à cordes, conversations avec le quatuor Guarneri*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 24.

L'on pourrait penser que l'homogénéité de son est tout aussi naturelle dans le trio violon, alto, violoncelle, formation du Trio Pasquier, que dans le quatuor à cordes. Pourtant, d'autres problèmes surgissent dans le traitement du trio pour cordes : d'une part, on a longtemps considéré que cette formation était un quatuor à cordes dont il manquerait un membre, sous-entendant ainsi qu'il manquerait d'équilibre global. Le journaliste Maurice Reuschel, dressant le compte-rendu d'un concert assuré par le Quintette Instrumental de Paris, se permet une pointe d'humour à l'évocation du *Trio-Sénéralde* de Beethoven, interprété ce soir-là par René Bas, Pierre Grout et Roger Boulmé²⁶ : « tous les amateurs de musique de chambre le connaissent bien : ils l'exécutent dans leur salon chaque fois qu'un partenaire leur manque pour jouer en quatuor ! ». D'autre part, dans une formation comprenant trois instruments monodiques, l'écueil d'une écriture pauvre et dépouillée pose également la question du volume sonore²⁷, problématique absente du quatuor à cordes, dont l'écriture à quatre parties est considérée depuis longtemps comme idéale.

Si, du point de vue de la réception du rendu sonore, l'homogénéité du son et la fusion des instruments, au moment de l'acte interprétatif, semblent bien être un idéal à atteindre²⁸, comment les interprètes peuvent-ils y parvenir ? Dans les années vingt, l'excellence d'une formation chambriste implique avant tout l'excellence de chacun de ses interprètes, comme le soutient Maurice Galerne²⁹ :

Précisément parce que la simplicité des moyens employés exige, pour une appréciation exacte de l'œuvre, une transmission intime de la pensée du compositeur à l'âme de l'auditeur, on comprend quel rôle jouent à leur tour les interprètes, principalement dans le quatuor ou la fusion des éléments laisse moins de place à la virtuosité que dans la sonate et moins d'aisance à la palette instrumentale que dans le quintette. Ces interprètes doivent donc, pour rendre l'œuvre convenablement, être d'excellents artistes, assez consciencieux pour établir l'homogénéité de l'ensemble, possédant un sentiment musical assez développé pour s'assimiler la pensée de l'auteur et la faire passer ensuite dans l'esprit de l'auditeur.

Cette excellence individuelle, aussi bien technique qu'expressive, dans l'intelligence musicale comme dans la maîtrise de son instrument, se met au service d'une aspiration

²⁶ Maurice Reuschel, *Nouveau Journal de Lyon*, 9 décembre 1929. Article conservé dans le Fonds Jamet, boîte n° 11 « coupures de presse (reliées) », chemise n° 2 « juin 1927 à 1930 », BLGF.

²⁷ Penesco, *op. cit.*, p. 399.

²⁸ Pour une étude plus approfondie des enjeux du quatuor à cordes, et en particulier ce que l'autrice définit comme étant les caractéristiques essentielles du genre, à savoir l'homogénéité, l'individualisation, la quaternité et l'équilibre dialogique, nous renvoyons le lecteur à la thèse de doctorat de Camille Prost : *Une ontologie du quatuor à cordes : philosophie de la musique pour quatre instrumentistes*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction du Professeur Bernard Sève, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2014.

²⁹ Maurice Galerne, « Le quatuor à cordes dans la musique de chambre et ses interprètes », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 185.

commune, celle de rendre compte d'une œuvre musicale. Et de cette aspiration commune émergent des problématiques qu'il faut régler ensemble, dans une démarche parfaitement démocratique. Bernard Fournier revient sur la spécificité du quatuor à cordes par rapport aux autres formes³⁰ :

Les problèmes instrumentaux qui se posent aux quartettistes sont en fait exactement du même type pour chacun des quatre membres d'un quatuor à cordes et cette similitude implique que les solutions soient recherchées non seulement dans la même perspective interprétative mais selon la même conception technique.

La technique de jeu, l'attaque du son, la gestion de l'archet étant identiques entre les quatre membres, l'on pourrait croire que l'homogénéité du son se fait plus facilement. Elle engage néanmoins un travail conséquent pour parvenir à un rendu naturel. En marge de l'enquête de Charles Tenroc sur les tendances de la musique de chambre du *Courrier musical* de 1929, Marcel Reynal s'interroge, lui, sur « comment on travaille et fait travailler un quatuor à cordes ». Dans un large article, il souligne tout d'abord l'importance du choix des interprètes dans la formation d'un nouveau quatuor³¹ :

Lorsque quatre musiciens se réunissent pour faire de la musique d'ensemble, ce n'est pas le hasard qui doit présider à leur rassemblement et dès le début de la constitution du quatuor, le chef de cet ensemble doit faire preuve d'un certain sens psychologique qui le guidera dans le choix de ses collaborateurs. Il doit se dire que le but à atteindre est l'unité dans l'intelligence, l'homogénéité dans l'exécution. Il doit donc connaître les tendances de ses futurs partenaires avoir la certitude qu'il comprenne la musique de la même façon que lui et qu'aucun différend ne s'élèvera entre eux lorsqu'il s'agira de régler et mettre au point l'exécution d'une œuvre.

Réputée être une véritable ascèse pour les musiciens qui le composent, la formation en quatuor exige, plus que tout autre groupement, une certaine forme d'exclusivité dans son activité. Marcel Reynal poursuit en déroulant les étapes de travail indispensables au bon fonctionnement de l'ensemble, sous-entendant un travail régulier, assidu et exigeant pour parvenir à cette fusion sonore tant espérée³² :

Le quatuor étant constitué, il devra se mettre au travail. Heureux ceux qui pourront faire de cette musique d'ensemble leur unique occupation ! Car la condition essentielle pour arriver à une homogénéité complète est de travailler journellement, régulièrement, de ne faire que du quatuor. La multiplicité des occupations auxquelles sont obligés de se livrer les artistes, même les plus indépendants, est en effet un gros écueil. Si les quartettistes sont rares, malgré le nombre de musiciens désireux et capables de faire la musique de chambre, il faut en accuser les conditions de la vie moderne qui ne leur permettent pas de réaliser leur ambition. [...]. Dans les répétitions qui

³⁰ Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 88.

³¹ Marcel Reynal, « Comment on travaille et on fait travailler un quatuor », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 183.

³² *Ibidem*.

suivent, il est indispensable de régler les coups d'archet, non pas seulement pour satisfaire les yeux, mais surtout pour obtenir une sonorité homogène, car cette homogénéité contribue dans une large part à l'unité dans l'expression ; pour cette raison les quatre instrumentistes doivent parfois utiliser le même doigté [...]. Tout ceci étant réglé, il reste à « mettre en œuvre en place » ; la précision du rythme, des nuances, ne s'obtient que par un long travail. Et enfin on en arrive à la partie la plus difficile mais la plus intéressante et la plus attachante du travail : interpréter l'œuvre, aborder le problème si ardu de l'équilibre du langage.

Enfin, Marcel Reynal achève son article sur une notion fondamentale dans le quatuor, mais également dans les autres formations chambristes, de l'ordre presque du fantasma : le principe d'abandon de ses aspirations au profit tout entier du groupe³³.

Il ne suffit plus d'avoir de la précision d'ensemble, de parler la même langue, il faut aussi la parler avec le même accent, avec la même intensité d'émotion et avec le même style, donner l'impression qu'un seul artiste est présent et joue les quatre instruments. Ceci ne peut s'obtenir que par l'abandon consenti par tous d'un tempérament trop personnel. Les quatre instrumentistes doivent s'effacer devant l'œuvre, la vivre intensément, se bien pénétrer de l'idée qu'ils sont des intermédiaires entre l'auteur et l'auditeur et avoir comme but, sans aucun désir de succès personnel, de faire passer dans l'âme de ceux qui écoutent l'âme du compositeur avec ses mouvements divers. Travail combien désintéressé que celui fourni par les quartettistes convaincus ! Le Quatuor exige de l'exécutant un sacrifice d'amour propre ; il doit s'effacer devant l'œuvre, il lui faut aussi s'effacer devant les autres exécutants. Mais en s'oubliant soi-même, on se dépasse soi-même : sans les autres vous ne pouvez rien, mais les autres ne peuvent rien sans vous, vous êtes la partie et vous êtes le tout, vous êtes l'œuvre-même que vous jouez, avec toute sa richesse, avec toutes ses voix.

Le point de vue de Marcel Raynal, concernant l'effacement de soi, est une vision qui a considérablement évolué durant le XX^e siècle. Ce rapport à l'individualité dans un Quatuor et la perception plus nette et assumée des quatre instrumentistes est une conception sans doute plus récente et tend à redéfinir ce qu'est un « bon » Quatuor, surtout à partir du XX^e siècle. En 1929, Charles Koechlin entrevoyait déjà, chez ses contemporains, les prémises d'un renouvellement de l'écriture du quatuor qui passerait par la recherche d'une plus grande individualisation des voix³⁴. Mais il considérait que cette hétérogénéité sonore était directement liée à l'évolution du langage musical et les nouvelles voies qu'empruntaient certains jeunes compositeurs. Plus tard, le violoniste Walter Levine (1924-2017), fondateur du Quatuor LaSalle – quatuor américain

³³ *Ibidem*.

³⁴ « Pour terminer, on aurait quelques mots à dire au sujet du caractère de ces petits orchestres économiques, mais logiques après tout, car s'alliant au caractère propre de certains musiciens. Si de ces alliances de timbres, parfois imprévues, souvent disparates, il résulte à l'occasion des sonorités dépouillées, âpres, criardes même, et pas toujours équilibrées, cela n'est point sans rapport avec l'expression un peu dure de tels jeunes compositeurs, avec leur indifférence soutenue de dynamisme [...]. Mais parfois aussi, certaine crudité de ton n'est pas désagréable, correspondant à des œuvres vivantes, significatives, musicales. Crudité jeune et fraîche, un peu acide, comme celle de la grenade. Il en subsiste un parfum d'allégresse, point à dédaigner. Au demeurant, il s'agit d'un art en formation qui se cherche encore [...]. Mais en définitive, tout cela n'est pas négligeable, ne criions point à la laideur : ces jeunes gens, presque tous convaincus, sont quelquefois de vrais musiciens ». (Charles Koechlin, « Esquisse sur la musique de chambre contemporaine », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 164).

dont la carrière s'est étalée de 1947 à 1987 – et pédagogue influent à l'Université de Cincinnati déclarait à ses étudiants³⁵ :

Pour l'amour de Dieu ! Si vous voulez jouer comme UN instrument, alors nous n'avons pas besoin d'en avoir quatre ! Quitte à employer et à payer quatre instruments, je veux aussi en entendre quatre, et pas comme s'il y en avait qu'un : je veux pouvoir dissocier les quatre. La différenciation des voix, l'audibilité de l'ensemble, la clarté et non l'amalgame : voilà ce qui m'importe avant tout. Je tiens beaucoup à ce qu'on entende tout ce qu'il y a sur la partition, pas seulement la surface. On peut comparer cela à un pianiste qui utiliserait trop la pédale. [...] Que se passe-t-il dans un morceau ? Dans la plupart des quatuors, il y a beaucoup d'espace intérieur, pas seulement en haut et en bas. En bas, il y a la basse en haut la mélodie, mais au milieu ? Qu'y a-t-il au milieu ? C'est cet espace qui abrite l'harmonie, les imitations, les oppositions, les voix principales et secondaires – et tout cela, je veux l'entendre !

Christophe Colette, violoniste et fondateur du Quatuor Debussy, partage la même idée relative à la mise en valeur des individualités au sein du groupe. Pour lui, la fusion entre instrumentistes, entre les instruments, n'est pas un but à atteindre : « il ne faut pas confondre homogénéité et imitation parfaite du son. Il faut donc savoir se fondre dans un groupe, mais surtout savoir en sortir au bon moment³⁶ ». La prise en compte des spécificités timbriques propres à chaque interprète, eût égard à son instrument, son jeu, son vibrato et ses qualités intrinsèques, peut également s'avérer extrêmement stimulant pour le compositeur désireux d'écrire à l'attention d'un groupe d'artistes précis. La vision du Quatuor Guarneri sur la gestion des individualités est en cela très parlante. Interrogés sur la façon dont ils sont parvenus à sacrifier leur personnalité musicale au profit de l'unité du groupe, les membres répondent³⁷ :

- TREE : « même si cela peut sembler paradoxal, nous n'avons rien sacrifié en ce sens. Selon une certaine idée largement répandue, la pratique du quatuor à cordes réclame une unanimité constante de style et d'approche. Mais il ne faut pas oublier qu'un quatuor se compose de quatre voix individuelles. La nécessité de coordonner notre jeu et de trouver un juste équilibre n'implique pas, pour l'un ou pour l'autre d'entre nous, de disparaître dans l'anonymat. Au contraire, la recreation d'un chef d'œuvre impose à chacun d'entre nous une pleine et entière participation.
- DALLEY : Certains quatuors cherchent avant tout à gommer les différences individuelles ; ils travaillent énormément pour atteindre une fusion aussi parfaite que possible entre les sonorités des quatre instrumentistes, de façon à ce qu'elles se ressemblent au maximum. Les résultats sont parfois admirables, mais notre approche est complètement différente.

Finalement, cette dialectique entre la fusion parfaite des quatre instrumentistes et la perception, malgré tout, des individualités, peut être résumée par les propos d'Eugene Drucker,

³⁵ Cité dans Sonia Simmenauer, *Se mettre en quatre, la vie quotidienne en quatuor à cordes*, Paris, Alma nuvis, 2008, p. 58-59.

³⁶ Mélanie Guérimand, Muriel Joubert, Denis Le Touzé, *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, éditions Microsillon, 2016, p. 155.

³⁷ David Blum, *L'Art du Quatuor à cordes, conversations avec le quatuor Guarneri*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 23.

violoniste du Quatuor Emerson : « Pendant les dix premières années de sa carrière, le quatuor travaille essentiellement à jouer avec le plus d'homogénéité possible. Les dix années suivantes, on s'efforce de promouvoir aussi l'hétérogénéité dans le jeu³⁸ ».

1.2.2. L'homogénéité dans les formations hétérogènes traditionnelles

Si l'homogénéité sonore d'un quatuor à cordes semble de prime abord plus évidente et naturelle, grâce à l'unité organologique, la situation en est toute autre pour les autres genres traditionnels mais de composition hétérogène, comme la sonate pour deux instruments – généralement violon et piano ou flûte et piano – ou le trio piano, violon, violoncelle. L'objectif d'effacer les individualités au profit d'une fusion collective représente une difficulté supérieure encore à celle qui se joue dans le quatuor à cordes, en raison principalement de la présence du piano dans la formation. Le problème de l'équilibre sonore ne tient donc pas tant de l'hétérogénéité de la formation que dans la gestion de la puissance sonore du piano, problématique rendue de plus en plus épineuse à mesure que l'instrument subit de nombreuses améliorations au cours du XIX^e siècle. Ce perfectionnement de la technique pianistique s'accompagne d'une exploitation sonore de l'instrument poussée à l'extrême et une conception nouvelle de son écriture, chez Beethoven ou Liszt, par exemple. Le transfert de la musique de chambre au concert définit également de nouvelles contraintes sonores aux compositeurs. Paul Loyonnet revient sur les conséquences du siècle romantique sur le rapport du piano aux autres instruments³⁹ :

Le lyrisme éperdu du romantisme s'enfle d'avoir à émouvoir les foules, il rompt avec les lois d'équilibre qui l'auraient rattaché à la véritable psychologie et à l'universalité de la beauté esthétique. Le piano devient de plus en plus inassimilable aux instruments. Ainsi, sous le triple effet des prétentions pseudo-orchestrales du piano, du lyrisme déclamatoire et de la hantise d'agir sur l'auditoire, les œuvres dites de Musique de chambre tendent à ressembler à une réduction d'orchestre sous la magie des timbres, malheureusement, plutôt qu'à un dialogue d'instruments.

En ce qui concerne les duos engageant un piano et un instrument monodique, toutes les alliances ne sont pas forcément considérées comme heureuses. François-René Tranchefort considérait ainsi la combinaison entre un violon et un clavier de « peu harmonieuse », lui préférant l'association piano-bois⁴⁰. Force est de constater, néanmoins, que la confrontation

³⁸ Cité dans Sonia Simmenauer, *Se mettre en quatre, la vie quotidienne en quatuor à cordes*, Paris, Alma nuvis, 2008, p. 63.

³⁹ Paul Loyonnet, « Rôle du piano dans la musique de chambre », *Le courrier musical*, 15 mars 1929, p. 173.

⁴⁰ « La combinaison sonore d'un violon et d'un instrument à clavier (clavecin ou plus tard piano) n'est pas des plus heureuses, et il faut bien admettre que même jusqu'à nos jours, les bois, par exemple, sonnent beaucoup mieux que les cordes avec un piano. Seuls les plus grands maîtres de la couleur instrumentale ont sur résolu ce problème avec succès ». (François-René Tranchefort, entrée « Mozart », *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 615).

entre deux instruments-rois que sont le piano et le violon, chacun disposant d'un immense répertoire soliste, ont rendu possible une « quasi-mutation de l'idée concertante⁴¹ ». Pour le duo flûte et piano, le perfectionnement de la flûte dans la deuxième moitié du XIX^e siècle puis la généralisation de la flûte Böhm permettent également d'envisager un rapport de force plus équilibré entre le piano et la flûte et contribuent à l'élargissement du répertoire pour cette combinaison durant le XX^e siècle. Encore faut-il que l'écriture pour piano ne soit pas trop chargée harmoniquement, afin de permettre à la flûte, même dans un registre *medium*, de ne pas être totalement écrasée⁴². La gestion de force entre le piano et le violon est davantage aisée, puisque le registre aigu du violon se distingue plus facilement du timbre du piano. Pour le violoncelle en revanche, de registre grave et medium, tout l'enjeu sera de parvenir à détacher la sonorité du violoncelle qui risque d'être confondue avec le timbre du piano. Le pianiste Pascal Amoyel, qui se produit régulièrement avec la violoncelliste Emmanuelle Bertrand, nous offre son éclairage⁴³ :

Quand on joue avec un violoniste, le piano est porteur, quelque part, alors qu'avec un violoncelliste, le piano est en symbiose, à cause du registre. Par ailleurs, dans la musique de violon, et notamment dans le répertoire assez connu, le violoniste n'est parfois pas attentif à ce que fait le pianiste, par exemple dans certains registres. Un pianiste doit avoir une échelle de couleur très développée et doit faire en sorte que ses parties – si l'on veut que le violoncelle continue de sonner – soient toujours en relation avec les contraintes du registre. Ce qui n'est pas le cas pour le violon, où c'est plus facile.

Pascal Amoyel pointe, en filigrane, la question fondamentale du rapport qu'un musicien peut entretenir avec le genre de la musique de chambre. Si les membres d'un quatuor disposaient d'un répertoire suffisamment conséquent pour envisager l'intégralité d'une carrière à quatre – ce qui leur permettrait de vivre entièrement de leur carrière de musicien chambriste – rares étaient les formations en duo ou en trio piano-violon-violoncelle à pouvoir consacrer leur activité musicale à la musique de chambre ; ce sont donc bien souvent des interprètes en premier lieu solistes, ou des musiciens d'orchestre qui s'adonnent, de manière ponctuelle, à la pratique chambriste. Bernard Fournier revient sur le profil de ces musiciens afin de mieux percevoir les rapports de force qui s'opèrent entre instruments mais également entre instrumentistes. D'une part, le musicien soliste, qui est amené à interpréter un concerto par exemple, noue une relation particulière avec l'orchestre, mais il affirme également « son individualité autonome face à

⁴¹ Gérard Streletski, « Avant-propos », *Duo violon piano, mémoire et présence d'un genre*, 4^e concours international de musique de chambre de Lyon 2007, Lyon, éditions Microsillon, 2010, p. 27.

⁴² Louis Fleury (rév.), « La flûte dans la musique de chambre de la première moitié du XX^e siècle », dans Walter Willson Cobbett, *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre*, Université d'Oxford, édition française revue et augmentée par Alain Pâris, Paris, éditions Robert Laffont, 1999, [I/1929], p. 519.

⁴³ Cité par Mélanie Guérimand, Muriel Joubert et Denis Le Touzé (dir.), *Le duo violoncelle piano, approches d'un genre*, Lyon, éditions Microsillon, 2017, p. 219.

l'orchestre [...] qui, au mieux, est un partenaire à part entière mais dont la fonction consiste le plus souvent [...] à accompagner le soliste et à le mettre en valeur⁴⁴ ». Le soliste tient une posture de supériorité hiérarchique et lorsqu'il sera amené à régler des divergences de tempo ou d'interprétation, il ne s'adressera pas à son partenaire de jeu mais au chef d'orchestre. D'autre part, le musicien d'orchestre adopte, lui, une double posture : celle de l'interprète exécutant, au sein d'un pupitre composé généralement de plusieurs condisciples instrumentistes, et celle de traducteur, en quelque sorte, de la conception interprétative du chef d'orchestre. L'interprète « doit ainsi s'effacer devant deux instances qui lui dictent leurs lois, la loi du texte et la loi de son exégète⁴⁵ ». Afin de garantir l'homogénéité et la bonne entente du groupe, le musicien chambriste doit donc adopter une tierce posture, celle de musicien soliste – puisqu'il est généralement seul à son pupitre – mais au sein d'un groupe composé d'interprètes possédant la même posture hiérarchique que lui. Concernant les formules traditionnelles hétérogènes, Bernard Fournier résume ainsi la question⁴⁶ :

Dans les ensembles hétérogènes de musique de chambre (sonate pour violon et piano, trio avec piano...), les musiciens de chambre ont bien un statut de soliste dans la mesure où ils sont pleinement responsables de la conception de leur partie instrumentale ; la relation qui s'établit pour construire l'interprétation commune de l'œuvre peut s'inscrire aussi bien dans la perspective des rapports de force que dans celle de la coopération équilibrée. La configuration instrumentale d'un duo piano-violon n'impose pas, *en soi*, un certain type d'éthique : c'est parce qu'ils sont imprégnés de l'esprit qui caractérise la musique de chambre qu'un pianiste et un violoniste sauront établir une relation de dialogue constructif pour définir une conception interprétative commune. Mais dans bien des cas le genre sonate ne pourra fonctionner sans dommage trop apparent sur un mode autoritaire à partir de la domination de fait (aura) ou de droit (notoriété) de l'un ou l'autre des deux partenaires.

La formation en trio piano-violon-violoncelle apporte encore une dimension supplémentaire dans la gestion du collectif et de l'individuel. Le genre en tant que tel n'apparaît que relativement tardivement en comparaison du quatuor à cordes, car il devait réunir un certain nombre de conditions, à commencer par l'émancipation du violoncelle par rapport à la basse continue et le déclin du clavecin au profit du *pianoforte* – pour assurer l'équilibre de l'ensemble⁴⁷. Si le quatuor à cordes implique, nous l'avons vu, que l'interprète consacre sa

⁴⁴ Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ Bernard Fournier, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷ Basil Smallman revient ainsi sur les conditions d'écllosion du trio qui justifient l'arrivée tardive du genre à l'ère Classique : « it was not, however, until the end of the eighteenth century that the conditions were gradually created for it to adapt fully to the ideals associates with classical chamber music. In order for this to happen three specific criteria had necessarily to be accepted as paramount: that the strings (and most crucially, for historical reasons, the cello) should be granted near-equal partnership with the keyboard ; that the scoring should be unequivocally for the piano rather than the harpsicord, and most importantly, that all three instruments should be accorded, as nearly as possible, an equal share in the sonata argument through the exchange and alternation of thematic material ». (Basil Smallman, *The Piano trio: its historic, technic and repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 1).

carrière musicale au genre et, par extension, au groupement auquel il appartient, les exigences ne sont pas les mêmes concernant la formation en trio ; bien que cette combinaison instrumentale ait connu les faveurs des compositeurs de l'époque romantique et du XX^e siècle, elle ne dispose pas d'un répertoire aussi large que celui du quatuor à cordes. Par conséquent, le choix de consacrer sa carrière au trio demeure relativement rare, même de nos jours, en comparaison de la carrière de quartettiste⁴⁸. Raphaël Pidoux, violoncelliste du Trio Wanderer, confie qu'il n'aurait pas pu s'engager dans un quatuor, car cette carrière demande un investissement et une abnégation hors normes. L'intérêt qu'il porte au trio, et partagé par bon nombre de chambristes, réside dans « le souci de liberté à préserver⁴⁹ » : une liberté des instrumentistes amenés à se nourrir d'autres expériences, comme la pratique soliste ou au sein d'un orchestre ou d'autres formations de chambre. Ce même trio Wanderer, invité à préfacier l'ouvrage de François Anselmini et Rémi Jacobs consacré au Trio Cortot-Thibaud-Casals, débute par ces mots⁵⁰ :

On entend souvent dire de façon péremptoire que le trio avec piano, ce sont trois solistes. Les ensembles constitués se défendent et mettent en avant le danger de trois egos trop affirmés pour l'homogénéité et la cohésion de la musique. La vérité est sans doute entre les deux : telle une trinité profane, le trio réunit trois personnalités distinctes dans un tout indissociable, à la recherche d'un équilibre parfait [...] La magie du trio est là : laisser son ego de côté pour servir l'œuvre.

L'exemple du trio Cortot-Thibaud-Casals est, à ce titre, particulièrement représentatif : l'histoire retient d'abord l'excellence des interprètes qui ont, chacun de leur côté, mené une remarquable carrière de solistes. Comme l'explique Jacques Moreau⁵¹, le genre du trio exige ce haut degré de virtuosité de la part de chacun des interprètes, alors même que le quatuor, selon lui, peut très bien être composé de musiciens de niveau inégal⁵² : c'est alors au groupe de gommer ces différences de niveau, en tolérant une certaine complémentarité entre les quatre membres⁵³. Mais le rapprochement de trois personnalités aussi fortes ne pouvait laisser présager de l'immense succès qu'ils obtinrent dans la formule en trio, car, nous l'avons vu pour d'autres genres précédemment étudiés, l'excellence des musiciens n'est pas une condition *sine qua non* au succès d'un groupe de musique de chambre. Pour qu'un trio puisse s'épanouir sereinement et durablement, la gestion des individualités est primordiale ; les membres du Trio

⁴⁸ Gérard Streletski (dir.), *Le Trio avec piano, histoire, langages, perspectives*, concours international de musique de chambre de Lyon 2004, Lyon, éditions Symétrie, 2005, p. 145.

⁴⁹ Gérard Streletski (dir.), *op. cit.*, p. 146.

⁵⁰ François Anselmini, Rémi Jacobs, *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 7.

⁵¹ Jaques Moreau fut Directeur des Études au CNSMD de Lyon de 2002 à 2007.

⁵² Gérard Streletski (dir.), *Le Trio avec piano, histoire, langages, perspectives*, concours international de musique de chambre de Lyon 2004, Lyon, éditions Symétrie, 2005, p. 146.

⁵³ *Ibidem*, p. 145.

Cortot-Thibaud-Casals, comme l'explique Charles Koechlin, « se sont obligés à des concessions réciproques⁵⁴ ». Ajoutons à cela que les trois interprètes restèrent en bons termes, amicalement et musicalement, sur la quasi-intégralité de leur longue carrière à trois⁵⁵. La question de l'équilibre sonore des instruments est plus que jamais au cœur des préoccupations du genre. Dans cette formation hétérogène, Jacques Moreau explique⁵⁶ :

Il y a deux espaces sonores, le premier rempli par les cordes, et le second par le piano qui joue dans toute l'étendue. Il faut arriver à trouver un équilibre pour que le violoncelle ait sa place, le violon la sienne et à s'engager totalement là-dedans, qui est une équation très difficile à résoudre, beaucoup plus difficile que pour le quatuor avec piano ou *a fortiori* le quintette avec piano.

Le rapport de force entre les différents groupes-instruments constitutifs de chaque configuration chambriste – pour le trio, nous avons d'un côté le piano, de l'autre côté le violon et le violoncelle – est une dimension primordiale qui revêtira une importance particulière dans le quintette pour flûte, harpe et trio à cordes. La contribution des interprètes dans le rapport entre le collectif et l'individuel, les traits d'écriture spécifiques à chaque type de formation, la recherche de l'équilibre sonore entre les instruments sont autant de paramètres rendant possible la perception d'une homogénéité sonore et ce, même au sein d'une formation hétérogène. En cela, le Trio Cortot-Thibaud-Casals parvient à atteindre un haut degré de perfection⁵⁷.

1.2.3. *Le quintette pour flûte, harpe et trio à cordes : une homogénéité à inventer*

Aborder à présent la question de l'homogénéité sonore dans le quintette pour flûte, harpe et trio à cordes, c'est en premier lieu constater la présence de cinq instruments hétérogènes

⁵⁴ Voir la citation complète de ce que dit Charles Koechlin après un concert du Trio Cortot-Thibaud-Casals en mars 1908 : « On connaissait ici l'art génial, la puissance pathétique incomparable, de M. Pablo Casals. On connaissait aussi cette perfection de grâce qui est la qualité maîtresse de M. Jacques Thibaud. On n'ignorait point que M. Alfred Cortot fût compté parmi les meilleurs pianistes français d'aujourd'hui. Ce qu'on ne pouvait prévoir, c'était la qualité de leur ensemble. Or ces trois artistes ne sont point seulement réunis pour jouer en trio, ils se sont obligés à des concessions réciproques, ils se sont soumis aux nécessités de la musique d'ensemble, de telle sorte qu'ils forment le groupe instrumental le plus compact, le plus parfait qui se puisse imaginer. C'est merveille d'entendre une mélodie passer du violoncelle au violon, par exemple, sans que l'on puisse sentir le moment où elle quitte un instrument pour se donner à l'autre. Pureté de son, justesse parfaite et constante, égalité sans défaillance des sonorités, profondeur et justesse de l'expression, ces qualités essentielles de ce trio communiquent à l'œuvre exécutée une éloquence, établissent enfin dans la salle entière une sorte d'harmonie qui font d'une audition quelque chose d'unique et d'infiniment admirable ». (Charles Koechlin, *La Gazette de Lausanne*, 31 mars 1908, cité dans François Anselmini, Rémi Jacobs, *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 162).

⁵⁵ Pablo Casals disait, à propos de son goût pour la pratique chambriste : « notre trio m'offrit une occasion idéale de cultiver cette prédilection. Nous nous comprenions parfaitement bien sur le plan musical et formions une équipe remarquable – non seulement professionnellement mais affectivement ». (Cité dans Jean-Luc Tingaud, *Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes*, Paris, éditions Josette Lyon, coll. « Les interprètes créateurs », 2000, p. 36).

⁵⁶ Propos de Jacques Moreau relatés dans Gérard Streletski (dir.), *op. cit.*, p. 151.

⁵⁷ Au lendemain d'un concert donné par le Trio en juillet 1926, la presse musicale bruxelloise met en valeur les qualités unanimes de l'ensemble : « on ne peut s'imaginer à quel degré de perfection, de fusion complète et intime, d'idéale homogénéité d'exécution et de pensée sont arrivés ces trois admirables virtuoses dont les magnifiques individualités ont su se comprendre et s'unir si intégralement ». (Anonyme, *L'éventail*, 11 juillet 1926, cité dans François Anselmini, Rémi Jacobs, *op. cit.*, p. 172).

n'ayant, jusqu'à présent, jamais été mis en relation en musique de chambre. Comme le rappelle Anne Penesco, « dans toute formation de musique de chambre, la sonorité de l'ensemble est constituée par l'amalgame des sonorités individuelles des différents exécutants⁵⁸ ». Il faut donc, pour les interprètes comme pour le compositeur, définir le rôle ou les rôles de chaque instrument au sein de l'ensemble, en exploiter la diversité de timbres, expérimenter des alliances timbriques, créer une sonorité globale équilibrée. L'examen du *Traité d'orchestration* de Charles Koechlin⁵⁹, édité en 1941, permet de dresser un rapide panorama des caractéristiques propres à chaque instrument du Quintette. La présence singulière de la harpe, instrument qui, nous l'avons vu précédemment, connaît un véritable engouement au début du XX^e siècle, résout par là-même le problème observé avec le piano dans la gestion de son écrasante sonorité et les perpétuels ajustements nécessaires au bon équilibre de l'ensemble. Au contraire, la harpe bénéficie d'un volume sonore peu développé, ce qui ne l'empêche pas de disposer de qualités sonores spécifiques : seul instrument polyphonique du quintette, il embrasse un registre d'environ six octaves, dont une plus grave que le *do*₂ du violoncelle. Selon Koechlin, « la plus belle sonorité, pleine et forte, est celle du *grave* et du *medium*⁶⁰ », car elle dispose d'une belle ampleur et d'une longue résonance. En revanche, l'aigu est éclatant, le suraigu sec, sauf lorsque la nuance est *piano*, alors les sons « dans la douceur, ont quelque chose de *féérique*⁶¹ ». Du reste, la harpe possède une palette de modes de jeux unique – *glissandi*, *bisbigliendi*, enharmonies – qu'aucun autre instrument ne peut réaliser. Si la harpe est quelque peu étouffée au sein de l'orchestre, son faible volume ne constitue pas un problème lorsqu'elle est traitée en soliste dans un groupe de musique de chambre, ce qui favorise l'équilibre sonore des cinq protagonistes. La flûte, seul instrument à vent du quintette, est un instrument « essentiellement mélodique⁶² ». Elle dispose de quatre registres de jeu. Le registre suraigu est peu employé car réservé à la petite flûte ; les notes sont néanmoins volontairement incisives, mais peuvent être éclatantes si elles sont soutenues par le reste de l'ensemble. Koechlin précise à ce sujet⁶³ :

⁵⁸ Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présentée sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, tome 2, 1984, p. 398.

⁵⁹ Notre choix s'est porté sur le *Traité* de Koechlin, quoiqu'écrit en 1941, car il prend en compte les évolutions de la facture instrumentale, notamment la généralisation de la flûte Böhm et l'évolution de la harpe au début du XX^e siècle. Bien qu'étant une référence, le *Traité* de Berlioz serait moins pertinent pour évoquer les possibilités techniques et expressives des instruments. Du reste, Charles Koechlin a composé deux Quintettes à l'attention du Quintette Instrumental de Paris et du Quintette Pierre Jamet.

⁶⁰ Charles Koechlin, *Traité de l'Orchestration en quatre volumes*, vol. 1, Paris, éditions Eschig, 1941, p. 124. C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Idem*, p. 15.

⁶³ *Idem*, p. 7.

L'éclat ou même la dureté d'une note dépend essentiellement de ce qu'il accompagne, et surtout de la plénitude de ce qui se trouve *au-dessous de cette note* [...]. En règle générale, on réserve ces notes extrêmes pour le cas où la sonorité sera bien pleine et sur des bases solides.

Le registre aigu est de loin celui à privilégier, car il se détache des autres instruments tout en conservant une souplesse et une clarté remarquables. Le registre *medium*, quoique doux et rond, peine à se détacher du timbre des autres instruments, tandis que « le timbre un peu « sifflant » » du registre grave « contribue à donner du relief à l'attaque⁶⁴ ». Quant au trio à cordes, Koechlin rappelle ces quelques généralités⁶⁵ :

Il faut tout d'abord signaler la plénitude des sons graves, ceux surtout de la 4^e corde du violon et de l'alto. La 4^e corde du violoncelle possède également une fort belle sonorité. L'aigu du violon peut être jugé assez grêle par rapport à ses belles notes basses, mais parfois l'intensité de l'accent compense ce que pourrait offrir de moins plein, le son de la 1^{ère} corde, dite *chanterelle* [...]. La sonorité des instruments à cordes est plus forte, d'autre part, lorsqu'ils peuvent *chanter* ; une mélodie expressive ressort toujours mieux qu'une phrase quelconque. 1. Parce qu'on y prête davantage d'attention, 2. Parce que les exécutants sont incités à la mettre plus en dehors. Cela se remarque particulièrement pour l'alto qui reste au second plan (avec un timbre plutôt éteint, dans le *medium*) s'il joue des parties d'accompagnement, mais qui s'impose à l'oreille dès qu'il *chante*. On remarquera d'ailleurs que la 1^{ère} corde de l'alto n'a point la *clarté* de la chanterelle du violon ; mais elle est fort expressive et les sons un peu voilés (parfois même assez âpres) de ce magnifique instrument ne laissent point de dégager une émotion intense, pour « intérieure » qu'elle soit.

Considérant ainsi les caractéristiques principales des cinq instruments, ils peuvent être regroupés, assemblés selon des configurations variées, révélant ainsi des forces contraires ou complémentaires qui se jouent intrinsèquement. Plusieurs configurations, que l'on désignera par le terme « groupe-instruments », peuvent donc être envisagés, résumées sous forme de tableau :

	Configuration n° 1	Configuration n° 2	Configuration n° 3	Configuration n° 4
Groupe-instruments n° 1	Flûte et harpe	Violon et violoncelle	Flûte et violon	Flûte violon alto
Groupe-instruments n° 2	Violon alto violoncelle	Flûte alto et harpe	Alto violoncelle et harpe	Violoncelle et harpe

Tableau 26 : les différents rapports de force dans le quintette avec harpe

Dans la première configuration, le quintette peut être constitué d'un duo flûte et harpe qui, bien qu'il réunisse deux instruments de facture différente, a montré, dans les siècles passés,

⁶⁴ *Idem*, p. 8.

⁶⁵ *Idem*, p. 181-182.

une forte connivence timbrique, et de l'autre, un trio à cordes – violon, alto, violoncelle – qui garantit une certaine homogénéité de texture et d'écriture. Dans la deuxième configuration, on peut imaginer le quintette divisé en un groupe comprenant une flûte, un alto et une harpe, dans l'héritage de la sonate debussyste, auxquels s'adjoignent en renfort, un violon, pour porter la ligne mélodique en dialogue avec la flûte, et un violoncelle pour l'assise harmonique. Dans la manière de raconter la genèse du Quintette, les membres eux-mêmes, en particulier René Le Roy⁶⁶ et Pierre Jamet⁶⁷, justifient le choix des instruments en expliquant être partis de *l'instrumentarium* atypique de la *Sonate* de Debussy, pour adjoindre au violoncelle un renfort comprenant un violon et un alto. Dans la troisième configuration, deux groupes hiérarchisés pourraient être mis en regard : d'un côté le violon et la flûte, instruments monodiques de registre aigu auquel on confierait le discours musical, de l'autre l'alto, le violoncelle et la harpe, dans le rôle du soutien harmonique. Cette répartition du quintette favorise largement une écriture de type « mélodie accompagnée ». Enfin, la quatrième configuration est une résurgence de la pratique chambriste à l'époque baroque, telle qu'on pouvait la trouver chez Telemann⁶⁸, Haendel, et plus tard chez Haydn, Graun et Johann Christian Bach : ce qui pourrait s'apparenter au *concertino* (flûte, violon, alto) avec un *continuo* confié à la harpe et au violoncelle. Ces différentes configurations prouvent que les combinaisons timbriques, à l'échelle de chacun des instruments mais aussi à l'échelle des groupes-instruments, offrent une diversité et une richesse de combinaisons particulièrement intéressantes à observer dans les œuvres et dans leur réalité sonore. Il sera donc tout à fait pertinent, dans le chapitre suivant, d'observer comment les compositeurs de quintettes parviennent à faire dialoguer les différents groupes-instruments en présence.

Il peut être intéressant de citer également les propos de Koechlin relatifs aux associations de timbres à privilégier au sein d'un orchestre – nous considérons que ces principes

⁶⁶ Témoignage de René Le Roy relaté par Anne Ricquebourg : « Trouvant que l'association des sonorités de la flûte, de l'alto et de la harpe, dans la *Sonate* de Claude Debussy est une réussite, René Le Roy, à la suite d'un concert avec Pierre Grout et Marcel Grandjany, a l'idée d'y ajouter un violon et un violoncelle ». (« Le Quintette Instrumental Pierre Jamet », *Traversière magazine*, n° 72, 1^{er} trimestre 2005, p. 31).

⁶⁷ Témoignage de Pierre Jamet : « Ce fut quelques années plus tard, en 1922, que fut fondé le Quintette Instrumental de Paris, sous la première impulsion du flûtiste René Le Roy, qui venait de jouer la sonate avec Pierre Grout (altiste) et Marcel Grandjany à la harpe. C'est à la suite d'un concert où ils jouèrent cette œuvre que René Le Roy eût l'idée d'ajouter un violon et un violoncelle aux trois instruments précédents. La formule "quintette" avec harpe était née. Grâce à l'impression ressentie par le mélange des cordes et de la flûte qui avec la Sonate de Debussy apportait une nouvelle formule dans la musique de chambre, l'alliage de la flûte et de la harpe déjà éprouvée, renforcée par un trio à cordes, devait donner d'autres possibilités sonores jusque là inusitées et par cela même devait inciter nos compositeurs à écrire pour cette nouvelle formule qui permettait trio, quatuor et quintette, la sonate pour flûte alto et harpe restant l'œuvre géniale que nous connaissons ». (« Souvenirs sur Claude Debussy et création du quintette instrumental Pierre Jamet », *Bulletin de l'AIHAH* n° 3, juillet 1966, p. 4-5).

⁶⁸ Citons par exemple les quatuors pour flûte, violon, basse de viole et basse continue, tels que les Six Quadri (1730) et les Six Nouveaux Quatuors en six suites (1738).

s'adaptent également et dans une certaine mesure à la musique de chambre. La harpe, si son emploi doit rester ponctuel et mesuré, « peut s'employer avec n'importe lequel des groupes cordes, bois, cuivres – ou seulement avec des *solis*, tels que flûte, clarinette, cor basson [...]. Elle se fond et s'allie à presque tout⁶⁹ ». L'association des bois et des cordes se fait en tenant compte des spécificités de chacun des deux groupes qui, en se complétant, peuvent gagner en ampleur sonore⁷⁰ :

Les Bois donnent du *volume, du corps*, à la sonorité : ainsi, quand les Cordes sont peu nombreuses, en les *doublant* par les Bois l'on évite que cela ne sonne grêle. Mais si même les Bois jouent des parties *différentes* de celles de Cordes, leur action est toujours *d'augmenter le volume* de l'ensemble. *Les Cordes fondent les bois* ; elles les adoucissent, elles réalisent la cohésion qui souvent fait défaut à ces instruments à vent jouant seuls. Des passages d'une sonorité crue, durs (et même *laids*, quand vous les entendez à une répétition partielle des « bois seuls ») s'arrangent très bien lorsque les Cordes s'y joignent. Nul besoin, je l'ai dit, que ces Cordes doublent les notes des bois. Mais lorsqu'il y a doublure, les Cordes donnent aux traits la netteté d'attaque, la précision, le mordant, tandis que les Bois font de leur mieux pour empêcher que ce ne soit trop mince.

L'association des timbres d'instruments en jeu dans le quintette avec harpe ne peut se faire que dans une certaine recherche d'équilibre sonore. Cet équilibre indispensable entre instruments ou même entre groupes d'instruments est rendu possible par la gestion du volume et de l'intensité. Koechlin met en garde les jeunes compositeurs qui souhaitent confronter un bois et une corde : nombreux sont les cas où l'instrument à vent sonne trop fort et masque la partie de corde⁷¹. Sur les associations flûte et cordes, il précise : « elle vous jouera de vilains tours, la flûte, sonnante pâle et grosse, quand elle répond, au médium du violon ; elle s'harmonise mieux à l'alto⁷² ». L'instrument à vent, lorsqu'il porte la mélodie, va naturellement se détacher de l'ensemble du groupe, ce que précisément souhaitera le compositeur ; à l'inverse, l'instrument veillera à jouer dans une nuance moins forte s'il est en position d'accompagnant, pour ne risquer de couvrir les autres intervenants, *a fortiori* des instruments à cordes de moindre ampleur. Aussi, Koechlin conseille-t-il, afin d'équilibrer la flûte soliste, de renforcer l'accompagnement de plusieurs instruments à cordes. La harpe, de volume sonore naturellement faible, « s'équilibre parfaitement, en accords de *moyenne sonorité*, aux instruments à cordes *mp*, même soutenue de quelques bois [...]. Leur timbre si caractéristique n'est réellement en valeur qu'avec un orchestre peu chargé⁷³ ». Dès lors, on peut penser que l'environnement de la musique de chambre est beaucoup plus adapté à cet instrument, même

⁶⁹ Koechlin, *Traité de l'Orchestration en quatre volumes*, vol. 3, Paris, éditions Eschig, 1941, p. 275.

⁷⁰ Koechlin, *op. cit.*, vol. 2, p. 314. C'est l'auteur qui souligne.

⁷¹ Koechlin, *op. cit.*, vol. 1, p. 220.

⁷² Koechlin, *op. cit.*, vol. 4, p. 243.

⁷³ Koechlin, *op. cit.*, vol. 1, p. 261.

dans un ensemble comprenant cinq personnes : une ligne mélodique dans la tessiture aigüe de l'instrument, réputée peu sonore, ne nécessitera pas, dans un effectif réduit, de diminuer le volume des autres instruments pour être entendue distinctement. L'équilibre se pose également au sein du trio à cordes, formation longtemps considérée comme la parente pauvre du quatuor à cordes. Le violon se doit d'avoir une sonorité claire et intense dans l'aigu, pleine et charnue dans le grave, afin de pouvoir rivaliser avec le volume de l'alto et du violoncelle. Ce dernier, à qui on confie la plupart du temps la basse harmonique, doit être en mesure d'adapter son volume afin de ne pas écraser la sonorité globale de l'ensemble. Enfin, des trois, l'alto est sans doute l'instrument le plus important et le plus à même de remplir le large espace sonore laissé par ses deux partenaires et par l'absence d'un deuxième violon. Le violoniste Eugène Sauzay, cité par Anne Penesco dans sa thèse consacrée au répertoire et à l'art du Trio Pasquier, définit le rôle de l'altiste comme étant le trait d'union entre le violon et le violoncelle, avis partagé également par Pierre Pasquier⁷⁴ :

Accordé à la quinte inférieure du violon, l'alto semble, par la nature même de cet accord, placé là pour relier l'aigu du violon au grave de la basse. Sa voix douce et expressive participe, tout en gardant son timbre particulier, de la rondeur de l'un et de la légèreté de l'autre ; c'est à lui que l'on confie ses notes dont la sensibilité plaintive ne peut être traduite ni par la voix dominante du violon ni par la fermeté puissante de la basse.

Anne Penesco démontre également que le trio à cordes, loin d'être déficient, constitue une entité sonore cohérente et équilibrée, dont les possibilités sonores sont parfois insoupçonnées⁷⁵ :

Dans le trio d'archets, le choix des sonorités est un art plus subtil encore que celui de l'organiste ou du claveciniste décidant des registres à utiliser, car il ne s'agit plus de systèmes mécaniques offrant des sonorités préfabriquées en quelque sorte, toujours les mêmes et en nombre limité, mais de la réalisation, par la main gauche et par l'archet, d'une gamme de couleurs comportant toutes les demi-teintes intermédiaires, et dont les variantes offrent une palette quasi infinie.

L'ajout d'un ou plusieurs partenaires de jeu au trio à cordes redéfinit le rôle de chacun et le rôle du trio en lui-même. Dans le cas du quatuor à cordes, lorsqu'un partenaire s'ajoute, il prendra le plus souvent le rôle de soliste, le quatuor revêtant presque celui de petit orchestre accompagnateur⁷⁶. Dans la configuration du Quintette Instrumental de Paris, le trio à cordes

⁷⁴ Anne Penesco, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présenté sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, tome 2, 1984, p. 397.

⁷⁵ Anne Penesco, *idem*, p. 421.

⁷⁶ Propos que tient par exemple Christophe Colette, premier violon du Quatuor Debussy, dans Mélanie Guérimand, Muriel Joubert, Denis Le Touzé, *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, éditions Microsillon, 2016, p. 159.

donne, d'après nous, de la rondeur à l'ensemble, du corps aussi bien sur le plan harmonique que dans la texture sonore. Le renfort d'un ou plusieurs partenaires de jeu, tels que la flûte et la harpe, ne vient pas fondamentalement ébranler la recherche d'homogénéité propre au trio et n'impose pas un nouvel ordre hiérarchique, comme pour le quatuor ; il nécessite néanmoins des ajustements de sonorité nécessaire à l'harmonie de l'ensemble⁷⁷ :

Le trio à cordes peut s'associer à un autre instrument pour constituer un Quatuor avec piano, flûte ou hautbois, par exemple, ou bien certains de ses membres peuvent participer à la formation d'ensembles tels que des trio pour piano, violon et violoncelle, pour flûte, alto et harpe, pour flûte violon et alto, pour clarinette, alto et piano, ou encore à la formation de quintette, *et cetera*. Chacune de ces associations de timbres pose des problèmes différents et les rapports dynamiques entre les instruments ne sont pas les mêmes. Parfois les cordes doivent rechercher une sonorité plus mordante, tentant par exemple d'imiter la verdeur des bois, parfois au contraire elles doivent conserver leur timbre propre, s'opposant ainsi à celui de l'instrument qui appartient à une autre famille. Dans ce domaine, les possibilités sont infinies.

C'est sans doute le troisième volume du *Traité d'orchestration* de Koechlin qui nous offre l'éclairage le plus intéressant sur les notions d'homogénéité, de fusion et de plénitude du son, que l'auteur prend le soin de définir dès le premier chapitre. Nous l'avons vu dans le cas du trio piano, violon, violoncelle, l'hétérogénéité des instruments dans une formation chambriste n'est pas un frein à la perception d'une forme d'homogénéité dans le rendu sonore. Pour Koechlin, l'homogénéité ne résulte pas uniquement de l'alliance de timbres semblables, c'est-à-dire d'instruments de même famille, mais plutôt de l'alliance de « tessitures qui se correspondent⁷⁸ ». L'homogénéité peut donc émaner d'instruments de différentes familles, pour peu que l'équilibre sonore soit respecté. Le terme « homogène » est souvent utilisé lors de passages homophoniques ou purement harmoniques, proches de ce qu'on nomme, avec beaucoup d'imprécision, la texture sonore⁷⁹. Le fondu, qu'il nomme également fusion – mais dont il ne fournit pas de définition claire – revêt une dimension supplémentaire, une qualité de ce qui est homogène dans le mariage des timbres entre eux. Elle dépend de l'écriture en elle-même et du soin apporté aux dispositions harmoniques, de l'habileté dans la combinaison des lignes et de la gestion de l'espace sonore. Enfin, la plénitude dans le rendu sonore correspond souvent à une dernière étape dans le traitement des instruments, mettant en jeu la richesse de l'écriture mais aussi l'intensité sonore. Elle est associée, bien souvent, à des passages très

⁷⁷ Anne Penesco, *op. cit.*, p. 400.

⁷⁸ Koechlin, *op. cit.*, vol. 3, p. 3.

⁷⁹ Pour approfondir cette notion de « texture sonore » que nous ne développerons pas davantage dans notre présent travail, il peut être intéressant de revenir sur la thèse de Sandrine Ruch Perraudeau : *La texture en musique : sa contribution pour la composition, l'apprentissage de la musique et ses effets sur la perception musicale et la cognition des enfants sourds, implantés*, thèse de Doctorat en art et histoire de l'art, présenté sous la direction de Philippe Lalitte et Emmanuel Bigand, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019.

expressifs ou paroxystiques. En guise de conseil aux jeunes compositeurs, Koechlin liste les différentes dispositions « les plus habituelles » des groupes d'instruments afin d'en étudier le rendu sonore⁸⁰ :

	Disposition	Rendu sonore
1	Chant Accompagnement Basse	Homogène
2	Écriture fuguée ou simplement contrapunctique (3, 4, ou 5 parties de même timbre ou famille)	Homogène
3	Chant	De timbre différent du reste
	Fond Basse	Homogènes, ou pas absolument homogènes (bois et cordes) mais <i>liés</i> par d'autres instruments (cors, saxophones, altos...)
4	2 chants ou dessins, de timbre différent	
	Fond Basse	Homogène
5	Chant : de timbre différent du reste Fond : 2 sonorités non homogènes Basse : se fondant plus ou moins au reste	En général, ce sera trop hétérogène
6	Style contrapunctique : plusieurs parties dont chacune a son timbre propre	Guère fondu, et souvent trop hétérogène. Difficile à réussir, sans que cela déconcerte l'oreille.

Tableau 27 : les dispositions des instruments les plus habituelles selon Charles Koechlin

Dans les dispositions étudiées par Koechlin, l'homogénéité ne dépend pas du type d'écriture : elle peut se déployer tout autant dans une écriture de type « mélodie accompagnée » (n° 1) que dans un contrepoint à plusieurs voix (n° 2), si les parties sont confiées à des instruments de timbre ou de famille identiques. De même, si le chant est destiné à être mis en valeur par un timbre particulier (n° 3) ou si deux instruments dialoguent (n° 4), il faudra alors que l'accompagnement présente un soin particulier dans la réalisation, dans l'écriture des lignes, le tout dans un moindre volume, n'attirant pas l'attention sur lui. Certains timbres, comme celui de l'alto, servent de liant si l'accompagnement est confié à plusieurs familles. Seront considérés comme hétérogènes les rendus sonores mêlant trop de familles

⁸⁰ Le tableau a été réalisé par nos soins, à partir des données explicitées par Koechlin dans le volume 3 de son traité. Ce sont nos propres explications. Charles Koechlin, *op. cit.*, vol. 3, p. 16.

simultanément, que ce soit dans une écriture par plans sonores (n° 5) ou contrapuntique (n° 6). Ces trois dimensions que sont homogénéité, fusion et plénitude, si elles garantissent l'excellence d'une composition, ne doivent pas empêcher la volonté, pour un compositeur, de rechercher l'hétérogénéité sonore, dans le travail des timbres, dans une écriture plus dépouillée, des domaines d'exploration tout aussi intéressants, selon Koechlin⁸¹ :

Cette question du fondu, comme de l'homogénéité (et qui se relie à celle de la plénitude et des doublures d'instruments) ne doit pas faire oublier que parfois l'on réunit *exprès* des timbres *contrastés*. Naguère on ne rêvait que de plénitude et de fondu : la crainte des sonorités grêles ou sèches fit s'embourber certains musiciens dans un orchestre épais et pesant ; de nouvelles générations recherchent des accents incisifs, et l'acide crudité semble leur plaire davantage que les sauces onctueuses (on va toujours d'un extrême à l'autre...). Quoiqu'il en soit, convenons que la plénitude et le fondu restent, le plus souvent, souhaitables [...]. Mais on peut désirer, tout aussi bien, des timbres plus séparés, fussent-ils en opposition l'un avec l'autre : ce que nous appellerions « timbres purs », particulièrement appréciés par les musiciens de l'École française, de Bizet à Lalo et de Ravel à Darius Milhaud. Si d'ailleurs le style harmonique s'accommode mieux de l'homogène que du contraste, le style contrapuntique *suggère* parfois de ces contrastes [...]. Il est normal, voire « classique » et traditionnel en matière de *contrepoints*, d'user de *timbres différents*.

Si l'on se place désormais du point de vue de la réception, les notions d'homogénéité, de fusion ou encore de plénitude sonore transparaissent bien souvent dans l'abondante production d'articles et de comptes-rendus de concerts du Quintette Instrumental de Paris. La sonorité de l'ensemble, qu'il serait aujourd'hui difficile d'apprécier à sa juste valeur à l'aune des rares enregistrements de l'époque, est bien souvent considérée comme ayant atteint une perfection d'homogénéité.

SONORITE/TIMBRE	INTERPRETES	TRAVAIL	GROUPEMENT	ÉMOTION
Fin Délicat Riche Uni Piquant Pur Cristallin Aérien Expressif Coloré Exquis Chatoyant Immatériel Incisif	Civilisés (égale) valeur Sensibilité Excellence Talent Virtuosité Cœurs purs Accomplissement	Labeur Travail Condescendance Sacrifice	Perfection Équilibre Harmonie Fusion Homogénéité Finesse Clarté (bien française) Fondu Souplesse	Charme Rêve Séduisant Imprévu Diaphane

Tableau 28 : champ lexical employé dans la presse à propos du Quintette Instrumental de Paris (années 1923 à 1940)

⁸¹ Koechlin, *op. cit.*, vol. 3, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

La collecte de ces comptes-rendus⁸², que nous avons retenus parce qu'ils avaient trait aux questions de sonorité, nous permet de mettre en exergue des principaux champs lexicaux (tableau 30) relatifs aux interprètes, au groupe, à la sonorité et à l'émotion qui transparait à l'échelle du rendu sonore. Dans la perception qu'a l'auditeur de l'époque du rendu sonore global, nous retrouvons le lexique développé précédemment, avec les termes « fusion », « homogénéité », « harmonie », « équilibre ». Pour la sonorité de groupe, les qualificatifs régulièrement employés sont ceux que nous retrouvons fréquemment dans la presse et l'historiographie générale de cette époque en lien avec les attributs de l'école française, dans ce qu'elle a de supérieur : la « clarté bien française », la « souplesse », la « perfection », une sonorité individuelle jugée « aérienne », « claire », « immatérielle », « pure », « délicate », « fine ». Enfin, les interprètes et le travail qu'ils doivent fournir pour atteindre cette « perfection » sonore sont reconnus individuellement pour leur « valeur », « excellence », « virtuosité », « talent », mais également leur qualité humaine (« cœur pur » et « civilisé »). Cette bonté d'âme les amène à s'effacer au profit du collectif, une « condescendance⁸³ » mutuelle qui les conduit au « sacrifice » de leur personnalité. À cette abnégation s'ajoute la réalité quotidienne d'un dur labeur pour parvenir à ce résultat d'homogénéité. Si cette notion d'homogénéité sonore peut donc revêtir une réalité dans l'approche compositionnelle du genre, à la lumière des notions d'instrumentation et d'orchestration, telles que présentées précédemment, elle est bien souvent, chez l'auditeur de l'époque, synonyme d'harmonie au sein du groupe, tant au niveau des personnalités qui le composent que dans la fusion sonore qui s'opère entre les cinq instruments. Haute qualité musicale, l'homogénéité ne semble donc pas dépendre des timbres en jeu mais se présente comme un idéal sonore à atteindre.

1.2.4. La recherche de l'homogénéité dans la disposition de jeu

Un dernier domaine peut être abordé, dans la recherche de fusion sonore chère aux acteurs de la musique de chambre (interprète, compositeur comme auditeur), celui de la disposition des interprètes sur la scène. Il s'agit d'un domaine peu abordé, voire insignifiant au premier abord, mais qui peut revêtir son importance dans l'équilibre sonore du groupe. Les dispositions adoptées par les musiciens chambristes depuis le XIX^e siècle – telles qu'elles nous

⁸² Nous laissons à disposition du lecteur les comptes-rendus et articles les plus représentatifs en annexe n° 31.

⁸³ Avant de prendre une tournure péjorative à partir du XIX^e siècle, la définition de « condescendance » se rapprochait de celle de « complaisance ». L'édition la plus récente du Dictionnaire de l'Académie française mentionne l'ancienne définition (« complaisance qui fait qu'on se rend aux sentiments, aux volontés de quelqu'un ») et la plus actuelle (« bienveillance teintée de dédain »). Ici, nous pourrions comprendre l'expression « condescendance mutuelle » par un souci d'écoute et de prise en compte des sentiments des autres partenaires. (9^e édition du Dictionnaire de l'Académie Française, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3450>. Consulté le 21 février 2023).

sont parvenues à travers l’iconographie – montrent l’héritage de la pratique amateur, incarnant la « conversation de quatre personnes aimables⁸⁴ » selon l’expression de Stendhal. On y voit donc les musiciens du quatuor disposés en carré, avec de part et d’autre à l’avant, les deux violons en miroir, et de part et d’autre en arrière-plan, le violoncelle et l’alto. Cette disposition semble être relativement courante durant tout le XIX^e siècle et se prolonge au XX^e siècle, alors même que le cadre intime laisse place aux salles de concerts. Cette disposition face-à-face est adoptée, par exemple, par le Quatuor Joachim, au tournant du XX^e siècle⁸⁵. Joël-Marie Fauquet revient sur une autre disposition en vigueur chez les quartettistes français⁸⁶ :

L’organisation spatiale du quatuor elle-même a évolué. Baillot, en tant que premier violon, jouait debout, position qu’il semble avoir été le dernier à adopter. Elle éclaire la conception interprétative du maître à penser des chambristes du XIX^e siècle. Jusqu’après 1870 en France, la disposition du quatuor sur l’estrade est, dans l’ordre, premier violon, violoncelle, alto, second violon, celui-ci faisant face au premier violon.

Une bonne disposition, celle convenant à la fois aux interprètes et aux attentes du public, peut certainement jouer dans le rendu sonore et l’impression d’une homogénéité de timbre. Vraisemblablement pour des soucis de projection sonore consécutifs à l’augmentation de la capacité des salles de concerts, les musiciens délaissent la disposition en carré pour celle en arc de cercle, face au public, adoptée par l’ensemble de nos groupes chambristes contemporains. Prendre en compte le public revient à considérer l’interaction musicale, non plus exclusivement entre les membres du groupe, mais également entre le groupe et le public. Avant d’adopter le demi-cercle que nous connaissons de nos jours et qui semble s’imposer à partir des années cinquante, à l’image du Quatuor Loewenguth⁸⁷, une disposition intermédiaire, que l’on nommera improprement « en parallélogramme », place les interprètes en carré, mais les deux interprètes de devant se reculent légèrement pour permettre au public d’apercevoir les deux musiciens placés derrière eux. C’est le cas par exemple du Quatuor Poulet ou du Quatuor Calvet⁸⁸. Cette disposition très rapprochée nécessite souvent l’utilisation d’un pupitre pour deux. Il est intéressant d’observer l’évolution du quatuor Calvet en mettant en regard une photographie de début de carrière, qui immortalise une pratique de jeu en miroir, dans l’héritage du quatuor du XIX^e siècle, avec une photographie prise dans les années quarante sur laquelle les

⁸⁴ Stendhal, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn*, Paris, P. Didot l’aîné, 1814, p. 61.

⁸⁵ Voir l’annexe n° 32.

⁸⁶ Joël-Marie Fauquet, « Le Quatuor à cordes en France avant 1870 : de la partition à la pratique », dans Coll., *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Lyon, éditions AFP, 1996, p. 101.

⁸⁷ Voir l’annexe n° 32.

⁸⁸ Voir l’annexe n° 32.

interprètes sont placés en arc-de-cercle relativement espacé⁸⁹. Concernant la place des instrumentistes, la disposition la plus habituelle du quatuor à cordes consiste à balayer de gauche à droite les registres de l'aigu vers le grave, ainsi, le premier violon à gauche fait face au violoncelle. Mais ce dernier est incliné vers ses partenaires de jeu plutôt que vers le public, caractéristique qui n'a pas convenu au Quatuor Guarneri qui a donc recherché une autre répartition. Son violoncelliste David Soyer explique⁹⁰ : « la basse me paraissait mal placée. Je pense que la basse doit se situer à l'arrière de l'ensemble. Cela semblait étrange d'entendre la base de notre sonorité au premier plan, sur le côté ». Cette problématique de la place du violoncelle, parfaitement transposable à l'orchestre, est souvent solutionnée en intervertissant le violoncelle et l'alto.

Les enjeux sont naturellement différents concernant les autres formations traditionnelles. Le trio piano-violon-violoncelle n'offre guère qu'une seule disposition acceptable, celle proposant le violon assis, devant le piano et décalé sur la gauche, tandis que le violoncelliste est face au public, dans le renforcement du piano. L'effectif en duo, comme violon-piano ou violoncelle-piano, ne dispose principalement que deux possibilités de placement : soit l'instrument monodique se positionne dans la partie incurvée du piano, debout pour le violon, assis pour le violoncelle, ou bien devant à gauche du pianiste. C'est cette dernière qui retient les faveurs du violoncelliste Luis Claret, expliquant alors que « il y a un contact avec le pianiste très proche, on s'entend mieux⁹¹ ». Jean-Jacques Balet⁹², invité au jury du Concours international de musique de chambre de Lyon en 2016 – mettant à l'honneur cette année-là le duo violoncelle piano – répond à une question du public sur l'apport de telle ou telle disposition sur l'homogénéisation des timbres. Il répond⁹³ :

Dans le concours, les deux options qui consistent à jouer soit sur le côté, soit devant le piano (pas dans la partie incurvée mais à la hauteur du clavier pratiquement) ont été utilisées. Une personne s'est légèrement décalée, devant, mais a joué légèrement tournée pour avoir tout de même un peu le contact avec le piano. Car, si on est dos au pianiste, cela pose plus de problème, même si l'important pour le pianiste, c'est la respiration du violoncelle et son archet. On n'a pas besoin de se regarder dans le blanc des yeux pour communiquer ! Cette disposition sonnait très équilibrée. Ensuite, selon la salle, selon la direction de l'instrument, il y a une projection du son, une résonance qui se crée. L'équilibre était ici particulièrement remarquable [...]. Je préfère que le violoncelle soit devant le piano, pas tout à fait cependant (car sinon on ne dissocie pas les sons), mais il faut avoir un lien

⁸⁹ Voir l'annexe n° 32.

⁹⁰ David Blum, *L'Art du Quatuor à cordes, conversations avec le quatuor Guarneri*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 42-43.

⁹¹ Mélanie Guérimand, Muriel Joubert et Denis Le Touzé (dir.), *Le duo violoncelle piano, approches d'un genre*, Lyon, éditions Microsillon, coll. « CIMCL », 2017, p. 146.

⁹² Pianiste, Jean-Jacques Balet fut professeur de musique de chambre et d'accompagnement à la Haute École de Musique de Genève, il dirigeait également l'ensemble contemporain de la Haute École de Musique de Genève et l'orchestre de Chambre de Genève jusqu'à son décès survenu en 2021.

⁹³ Mélanie Guérimand, Muriel Joubert et Denis Le Touzé (dir.), *op. cit.*, p. 146-147.

sonore. Il faut que le piano puisse profiter du violoncelle, que les résonances sympathiques puissent fonctionner.

Quant au quintette pour flûte, harpe et trio à cordes, la disposition sur scène peut être multiple, due au nombre relativement important d'interprètes et à la diversité des instruments. Le Quintette Instrumental de Paris, quoiqu'aucune photographie ne soit venue immortaliser l'ensemble en plein concert ou en répétition, semble privilégier une disposition en arc de cercle très refermé, voire un cercle, dans la tradition d'une pratique intime et privée de la musique, telle qu'on a pu également l'observer dans le quatuor à cordes. Un cliché photographique du Quintette Pierre Jamet – probablement des années 1950⁹⁴ – immortalise la disposition de l'ensemble en répétition. Sans toutefois l'attester, car elle dépend des sensibilités de chacun, l'on peut toutefois supposer que la disposition du Quintette Instrumental de Paris eût été identique, puisqu'il comprend deux de ses membres originels, Pierre Jamet à la harpe et René Bas au violon.



*Illustration 13 : photographie du Quintette Instrumental Pierre Jamet en répétition
De gauche à droite : René Bas (violon), Georges Blanpain (alto), Robert Krabansky (violoncelle), Pierre Jamet (harpe),
Gaston Crumelle (flûte)*

⁹⁴ Archives familiales Jamet.

Sur le seul cliché photographique mettant en scène les interprètes, il apparaît une disposition plutôt ramassée, dans la recherche évidente de proximité. Les deux instruments aigus mélodiques se font face, le violoncelle assurant la basse harmonique légèrement en retrait. Si les cordes – violon et alto – sont orientées vers le public, facilitant ainsi la perception, l'émission sonore du flûtiste se fait, elle, en direction de ses partenaires. On peut aisément penser que la flûte n'a pas besoin d'être dirigée vers le public pour être parfaitement entendue par celui-ci, puisque son volume sonore est naturellement plus enclin à dépasser celui des instruments à cordes. Le placement de la harpe pose toujours problème, car selon qu'elle est positionnée à gauche ou à droite du groupement, le public ne voit pas l'interprète ou l'interprète ne voit pas ses partenaires. La position centrale est un bon compromis, puisque la table d'harmonie est orientée vers le public et l'interprète voit parfaitement la flûte qui conduit et dirige quelque peu l'ensemble. Sa vision des autres partenaires, au travers des cordes de son instrument, reste toutefois limitée et relativement inconfortable. L'on peut penser que la vision importe peu, quand le harpiste peut s'appuyer sur les mouvements d'archets de ses camarades de jeu. Un programme de concert⁹⁵, vraisemblablement annoté par Pierre Jamet, offre également un témoignage des dispositions de jeu des interprètes selon les morceaux et le nombre d'instruments requis :

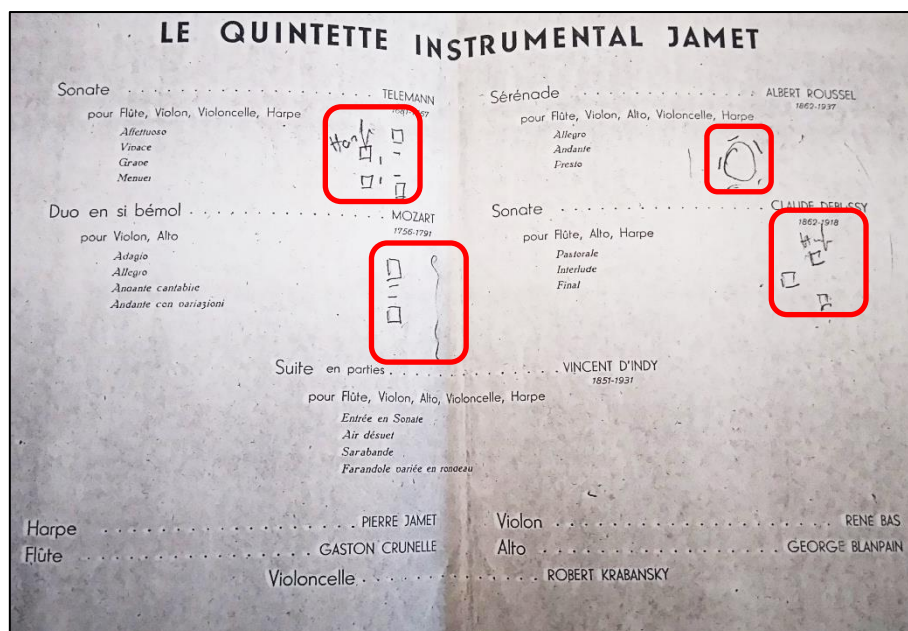


Illustration 14 : programme de concert du *Quintette Instrumental Pierre Jamet* (ca. 1950), date et lieu inconnus

⁹⁵ Archives familiales Jamet.

D'après les schémas de placements annotés sur le programme, la disposition circulaire des interprètes semble être confirmée pour la *Sérénade* de Roussel, qui requiert la présence des cinq musiciens. Cette disposition interpelle, car elle favorise indéniablement l'écoute entre les musiciens et l'unicité du son, voire la fusion des harmoniques – à l'instar, par exemple, des chanteurs de polyphonies corses – mais contraint le spectateur à ne pas voir distinctement un ou plusieurs interprètes. Le *Duo* de Mozart, pour violon et alto, se joue face-à-face et non tourné vers le public. Plusieurs dispositions sont traditionnellement envisageables pour la *Sonate* de Debussy : celle adoptée par les musiciens du Quintette Pierre Jamet positionne le harpiste, visible du public, en face du flûtiste, et l'altiste face à la scène, en retrait. Enfin, la disposition adoptée pour la *Sonate* de Telemann, requérant quatre instrumentistes, est quant à elle plus traditionnelle, le harpiste étant du côté de la scène, le flûtiste étant vraisemblablement positionné à sa gauche, le groupe de cordes de l'autre côté. L'approche de cette notion d'homogénéité sous différents points de vue, montre bien les multiples acceptions auxquelles elle renvoie : l'homogénéité est incontestée, lorsqu'il s'agit de désigner un même groupe organologique ; elle est recherchée par les interprètes, dans la disposition de jeu et dans la qualité de leurs échanges interprétatifs ; elle est également souhaitée par les auditeurs qui la voient comme gage d'excellence et de qualité d'exécution.

2. Dialectique du collectif et de l'individuel dans l'écriture en quintette

L'homogénéité sonore, telle que développée dans le chapitre précédent, est une notion complexe, relevant d'abord d'une réalité – la réunion d'instruments d'une même famille – pour évoluer, par extension, vers un idéal sonore à atteindre qui s'affranchit de la nature-même des instruments en présence. Elle relève d'un savant mélange entre différents paramètres intrinsèquement liés : l'écriture de l'œuvre en tant que telle, privilégiant des combinaisons timbriques et des procédés d'écriture spécifiques pour favoriser l'équilibre sonore et l'harmonie entre les individualités mises en jeu ; la lecture interprétative qu'en font les musiciens, eux-mêmes acteurs de cette recherche de fusion, dans la disposition spatiale adoptée et le travail engagé ; la restitution sonore de cette interprétation, perçue par l'auditeur qui ressent, de manière subjective, cette recherche d'homogénéité. La distinction terminologique est tenue, en particulier du point de vue de l'auditeur, entre ce qui relève de l'homogénéité, l'harmonie, la fusion ou l'équilibre, mais toutes ces acceptions définissent bien souvent une qualité sonore. Il

n'en reste pas moins que l'homogénéité à elle seule ne garantit pas forcément la qualité d'une œuvre musicale. De même, à l'échelle de la réception sonore, l'effacement des individualités au profit d'un équilibre collectif ne garantit pas forcément la haute valeur d'une formation chambriste. Si, à la lecture des comptes-rendus de l'époque, aucun journaliste ne choisit de mentionner la mise en valeur des différents instruments, de louer les qualités individuelles de chaque musicien ou de saluer un compositeur qui aurait cherché, non pas la fusion, mais l'éclatement des timbres, cette prise de position peut être largement remise en question, presque cent ans plus tard. Il nous semble en effet plus juste de mesurer, dans les œuvres de notre corpus, ce qui relève d'un effort d'homogénéisation du son de ce qui relève au contraire d'un jeu sur les timbres, puisque l'on peut légitimement penser que l'originalité de la formation réside précisément dans cette association d'instruments.

2.1. Répartition du matériau thématique et gestion des individualités

Pour rappel, la méthodologie analytique appliquée à l'ensemble de notre corpus consiste principalement en une analyse de l'écriture du quintette, mettant avant tout en évidence la gestion des individualités et l'équilibre des cinq instruments en présence. Pour chacune des œuvres à l'étude, un tableau a été réalisé, chaque colonne représentant une mesure de musique, chaque ligne représentant un instrument. Cette grille a ainsi permis de distinguer, au moyen d'un code couleurs, la nature de l'écriture instrumentale, et d'identifier le ou les instruments requis. Nous avons distingué trois types d'écriture auxquels nous avons attribué des couleurs : l'écriture de type « mélodie accompagnée » est principalement représentée en jaune, pour la mélodie principale, en orange pour la section accompagnement. Parfois, le rouge a été utilisé pour mettre en exergue une ligne de basse bien identifiée. En guise d'exemple, les huit premières mesures de la *Sérénade* de Roussel installent un accompagnement aux instruments à cordes sur lequel vient se déployer le thème principal à la flûte. L'opposition entre la texture des cordes, aux attaques franches et aux rythmes iambiques, les lignes chromatiquement sinueuses, tranchent avec la courbe *legato* et diatonique de la flûte.

	MESURES	9	10	11
écriture	flûte			
	violon			
	alto			
	violoncelle			
	harpe MD			
	harpe MG			

Exemple 4 : ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 9 à 11), écriture en mélodie accompagnée

L'écriture de type « homophonie » – à l'unisson ou en doublure – ou « homorythmie » est identifiée en vert. L'exemple musical ci-après, extrait des *Variations libres et Finale* de Gabriel Pierné, met en évidence un bloc sonore central en homorythmie, comprenant les trois instruments à cordes en glissements d'accords de sixte et quarte, auquel s'adjoignent les punctuations de flûte et de harpe.

	MESURES	96	97	98	99
écriture	flûte				
	violon				
	alto				
	violoncelle				
	harpe MD				
	harpe MG				

Exemple 5 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 96 à 99), écriture en homophonie (cordes) + accompagnement flûte et harpe

Enfin, l'écriture de type « polyphonie », relevant d'une pensée plus contrapuntique ou développante, est matérialisée par la couleur bleue. Un exemple peut être pris dans le premier mouvement de la *Suite en quatre parties* de d'Indy :

		MESURES	41	42	43
écriture	flûte				
	violon				
	alto				
	violoncelle				
	harpe MD				
	harpe MG				

Exemple 6 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (mesures 41 à 53), polyphonie développante

L'attribution des trois couleurs que sont le jaune pour la mélodie accompagnée, le vert pour l'homophonie et le bleu pour la polyphonie, sera ainsi déployée dans toute cette dernière partie qui rend compte des résultats obtenus après confrontation des analyses des dix pièces du corpus. Après des considérations générales sur la répartition des types d'écriture et la gestion de *l'instrumentarium*, nous aborderons avec plus de précision chacun des types d'écriture, dans le but d'explorer les notions d'équilibre sonore, d'individualisation des voix, d'effets particuliers de sonorité et, par extension, la dialectique entre l'homogénéité et l'hétérogénéité du son dans le quintette avec harpe.

2.1.1. Répartition des types d'écriture : principes généraux

Afin que chaque technique d'écriture précédemment explicitée – mélodie accompagnée, homophonie et polyphonie – soit abordée séparément, il convient au préalable d'observer la proportion de chacune de ces techniques à l'échelle des œuvres. Il apparaît ainsi, de manière assez prévisible, que l'écriture de type « mélodie accompagnée », reste prépondérante dans la majorité des pièces analysées. Toutefois, il existe de grandes disparités entre les œuvres, mais également entre les mouvements, signes d'une grande liberté offerte aux compositeurs désirant tour à tour exploiter le *tutti* instrumental en masse sonore homophonique ou s'adonner au développement motivique relevant d'une écriture plus contrapuntique. Ainsi, chez le jeune Jean Françaix, la « mélodie accompagnée » définit 92% de la technique d'écriture de l'œuvre totale, pour 8% seulement d'écriture en homophonie et une écriture dite « polyphonique », ou identifiée comme telle, parfaitement inexistante. En cela, l'œuvre fait office d'exception dans le corpus étudié.

Œuvre	Mouvement(s)	MEL ACC	HOMOPHONIE	POLYPHONIE
FRANCAIX	I	100%	0%	0%
	II	100%	0%	0%
	III	78%	22%	0%
	IV	89%	11%	0%
	<i>Ttl œuvre</i>	92%	8%	0%

Tableau 29 : répartition des types d'écriture dans le Quintette n°1 de Jean Françaix

L'intérêt compositionnel que Françaix porte à la formation en quintette réside, non pas dans l'exploitation des idées mélodiques, mais davantage dans la conduite mélodique pure, tantôt assurée par un seul instrument, tantôt en dialogue entre plusieurs protagonistes, dans un souci de variété combinatoire. Le *Quintette* de Françaix représente ainsi un remarquable exemple de variété timbrique dans la conduite des thèmes. Chez d'Indy, Jongen, Roussel et Ropartz en revanche, la « mélodie accompagnée » reste le principal type d'écriture employé, mais les techniques diffèrent nettement d'un mouvement à l'autre.

Œuvre	Mouvement(s)	MÉL ACC	HOMOPHONIE	POLYPHONIE
INDY (d')	I	67%	3%	30%
	II	62%	38%	0%
	III	86%	0%	14%
	IV	59%	14%	27%
	<i>Ttl œuvre</i>	68%	14%	18%
JONGEN	I	55%	13%	32%
	II	96%	4%	0%
	III	65%	29%	6%
	<i>Ttl œuvre</i>	72%	15%	13%
ROPARTZ	I	44%	17%	38%
	II	91%	0%	9%
	III	78%	3%	19%
	<i>Ttl œuvre</i>	71%	7%	22%
ROUSSEL	I	54%	7%	40%
	II	63%	6%	32%
	III	64%	11%	25%
	<i>Ttl œuvre</i>	60%	8%	32%

Tableau 30 : répartition des types d'écriture dans la Sérénade de Roussel, la Suite en quatre parties de d'Indy et Prélude, Marine et Chansons de Ropartz

L'on observe, chez ces quatre compositeurs, une propension au déploiement d'un lyrisme mélodique dans les mouvements lents – « Marine » chez Ropartz, la Sarabande du III^e mouvement chez d'Indy et le II^e mouvement chez Jongen et Roussel – impliquant une écriture largement de type mélodie accompagnée. Mais tandis que Roussel fait preuve d'une relative similitude d'écriture dans chacun des mouvements de la *Sérénade*, privilégiant la mélodie et

son potentiel d'exploitation, la pièce de d'Indy montre, au contraire, un traitement relativement différencié selon la nature du mouvement. Ainsi, le premier mouvement, sous-titré « entrée en sonate », est clairement identifié comme une réminiscence de la forme sonate, en cela qu'il se concentre sur la mise en valeur de deux thèmes contrastants puis l'exploration des possibilités développantes, au moyen de ressorts contrapuntiques relativement classiques, ce qui peut justifier le taux relativement élevé relevant d'une écriture polyphonique. De même, le dernier mouvement, de forme rondo, n'est pas exempt, non plus, d'un certain attrait pour le développement motivique, là où Françaix, dans le rondo de son mouvement final, optait pour l'alternance des effectifs instrumentaux. D'une manière générale, les mouvements extrêmes de ces quatre œuvres, en particulier introductifs, sont largement d'écriture polyphonique. Comme celui de d'Indy, le premier mouvement du *Concert à cinq* de Jongen s'inscrit dans une tradition de développement thématique principalement hérité du romantisme germanique, tandis que le dernier mouvement exploite davantage l'écriture pleine générée par l'homophonie du *tutti* instrumental. Chez d'Indy, l'écriture en homophonie est employée majoritairement dans le mouvement lent, « Air désuet », qui se justifie par la recherche de sonorité inouïe. Chez Ropartz au contraire, ce type d'écriture est relativement peu exploité.

Accordant une courte majorité à l'écriture en « mélodie accompagnée », la *Sonata a cinque* de Malipiero et la *Suite en Rocaille* diffèrent dans la place laissée à l'écriture en homophonie et en polyphonie. Chez Malipiero, l'homophonie n'est que peu usitée, privilégiant nettement les différentes idées thématiques et leur développement polyphonique.

Œuvre	Mouvement(s)	MÉL ACC	HOMOPHONIE	POLYPHONIE
MALIPIERO	Unique	54%	17%	29%
SCHMITT	I	60%	25%	16%
	II	31%	22%	47%
	III	68%	32%	0%
	IV	69%	29%	3%
	<i>Ttl œuvre</i>	57%	27%	16%

Tableau 31 : répartition des types d'écriture dans la *Sonata a cinque* de Malipiero et dans la *Suite en Rocaille* de Schmitt

À partir des années 1920 notamment, Malipiero abandonne progressivement l'idée de développement motivique au profit d'une profusion thématique. Grand admirateur de

Malipiero, Henry Prunières offre, en 1927, une analyse des nouvelles aspirations compositionnelles qui se montrent parfaitement d'actualité dans sa *Sonata a cinque* de 1935¹ :

Cet admirateur du passé, ce professeur émérite de fugue, répudie la théorie musicale traditionnelle. Il ne veut pas d'élaboration thématique. Il veut réaliser une œuvre où les thèmes ne cessent de naître et de mourir en un jaillissement continu d'idées. L'art consistera non dans leurs transformations, mais dans la manière dont ils s'enchaîneront et se présenteront. Il faut néanmoins que l'œuvre garde dans son ensemble une unité et c'est là le difficile, car ce procédé de composition tend naturellement à l'anarchie et à l'incohérence. Pour y remédier, Malipiero imagine de confier à un thème unique, reparaissant textuellement de loin en loin, le soin d'assurer la liaison des divers épisodes indépendants. Ce thème aura un peu le rôle du conteur arabe qui reprend la parole entre chaque récit bouffon ou tragique pour dire « et voici maintenant une autre histoire ».

Dans son quintette, Malipiero choisit de déployer trois thèmes successifs auxquels il va apporter un soin particulier, non par développement motivique en tant que tel, mais grâce à la transformation du matériau. Il en résulte de nombreuses occurrences de chacun des thèmes, par modification d'un rythme, d'un mode, ou de l'intervalle de l'incipit. Ces nombreuses superpositions ou modifications thématiques génèrent un langage polyphonique complexe, inscrite dans une relative continuité. En un mouvement unique, la *Sonata a cinque* répond en réalité d'une forme libre alternant des moments de différents caractères et *tempi*.

Mesures	1	75	160	168	175	244	250	258	277	320	336
Indications mouvement	Allegro	Andante	Tempo primo	Andante	Marziale ma mosso	Lento	Molto calmo	Lugubre	Allegro	Un poco meno	Tranquillo
Exploitation thématique	thèmes 1 et 2	thème 3	thème 1	thème 3	thème 3bis	thème 2		thème 3	thème 3bis	fugato	

Tableau 32 : proposition de découpage formel de la Sonata a cinque de Malipiero

La singularité du quintette de Malipiero, en regard des autres quintettes étudiés, réside dans la rapidité avec laquelle le discours évolue d'un type d'écriture à un autre. Point de longs passages en mélodie accompagnée ou de pures sections développantes : le discours musical semble être en transformation perpétuelle, où chacun des thèmes et leurs occurrences s'interpénètrent. Par conséquent, il est fréquent qu'un type d'écriture puisse être adopté sur quelques mesures seulement, laissant place très rapidement à une autre configuration polyphonique. De même, les limites de notre tentative de caractérisation de l'écriture sont plus que jamais visibles dans cette pièce. Bien des passages relèvent en réalité de la fusion de plusieurs techniques : nous citerons comme exemples les nombreux passages d'où se dégage une mélodie principale sur un accompagnement d'écriture particulièrement contrapuntique ou des passages montrant une volonté évidente d'écriture en homophonie contrastant avec une

¹ Henry Prunières, « Malipiero », *La Revue Musicale*, 1^{er} janvier 1927, p. 8.

mélodie qui se détache. L'examen croisé des différentes sections de la pièce en fonction des indications de mouvement et des types d'écriture adoptés permet ainsi de rendre compte de la diversité des types d'écriture exploités. À l'échelle des trois grandes parties sous-jacentes que nous avons pu déterminer, il en résulte une certaine proportionnalité des trois techniques d'écriture mises en jeu.

Parties	1 ^{ère} partie			2 ^{ème} partie				
Mesures	1	75	160	168	175	244	250	258
Indications mouvement	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>Andante</i>	<i>Marziale ma mosso</i>	<i>Lento</i>	<i>Molto calmo</i>	<i>Lugubre</i>
Types d'écriture (%)	48 46 4	47 37 14	100	100	57 39 4	100	100	90 10
Total écriture (%)	50 – 30 – 20			49 – 36 – 15				

Parties	3 ^{ème} partie			
Mesures	277	305	320	336
Indications mouvement	<i>Allegro</i>	<i>A tempo</i>	<i>Un poco meno</i>	<i>Tranquillo</i>
Types d'écriture	60 18 21	100	44 31 25	100
Total écriture (%)	71 – 16 – 13			

Tableau 33 : répartition des types d'écriture en fonction du découpage formel dans la Sonata a cinque de Malipiero

Le quintette de Schmitt montre, quant à lui, une proportion intéressante du traitement homophonique des instruments – dont on révélera par la suite les ressorts – couvrant ainsi un quart à un tiers de musique pour chacun des mouvements. Le II^e mouvement « Animé » fait toutefois office d'exception puisqu'il privilégie le jeu discursif entre les cinq parties. Dans un tempo de danse rapide à 5 temps, le mouvement déploie une mélodie sur ostinato rythmique qui fera l'objet d'un travail contrapuntique particulièrement foisonnant et singulier, exploitant les différentes combinaisons instrumentales en jeu.

Œuvre	Mouvement(s)	MÉL ACC	HOMOPHONIE	POLYPHONIE
CRAS	I	56%	13%	31%
	II	66%	19%	15%
	III	27%	73%	0%
	IV	22%	29%	50%
	<i>Til œuvre</i>	43%	33%	24%
PIERNÉ (<i>Variations</i>)	Unique	46%	26%	29%
PIERNÉ (<i>Voyage</i>)	Unique	42%	42%	16%

Tableau 34 : répartition des types d'écriture dans le Quintette de Cras, les Variations libres et final et Voyage au pays du tendre de Pierné

Enfin, le *Quintette* de Cras ainsi que les deux pièces de Pierné, *Variations libres et final* et *Voyage au pays du tendre*, montrent une écriture moins systématiquement polarisée sur la mélodie accompagnée. Chez Cras, le mouvement lent (III^e) instaure une ambiance sonore lourde et pesante au moyen d'une écriture resserrée, homorythmique aux cordes, auxquelles s'ajoutent par endroits la flûte et la harpe. L'effet recherché d'homogénéité dans le rendu sonore est réalisé au moyen d'une idée mélodique circulant entre les différentes voix, dans un réel souci d'équilibre des parties instrumentales. Le mouvement final (IV « Très animé ») repose également sur l'éclatement de la mélodie aux différents protagonistes, mais dans une tout autre esthétique, privilégiant une écriture globale très développée et polyphonique. L'examen des proportions à l'échelle du quintette entier montre ainsi une répartition quasi équilibrée des trois types d'écriture ; l'importance que Cras accorde à l'écriture en homophonie, représentant un tiers du discours, pourrait être mis en relation avec le traitement du *tutti* orchestral et de la masse instrumentale auxquels il porte un intérêt tout particulier. Une autre forme d'équilibre dans la répartition semble correspondre à l'esthétique compositionnelle de Gabriel Pierné, qui choisit, pour ses deux quintettes, une architecture en mouvement unique. En dépit de la continuité musicale théorique, il apparaît bien, dans les deux pièces, une structuration plus complexe du discours musical. *Les variations libres et final* adoptent en réalité une forme tripartite, bien qu'aucune indication de structure ne soit mentionnée sur la partition, à commencer par l'indication « Final » en elle-même. Nous pourrions ainsi découper la pièce comme suit :

Parties	VARIATIONS LIBRES									PARTIE CENTRALE	FINAL	
Mesures	1	11	19	32	40	50	66	76	96	125	203	320
Sous-parties	thème	v. 1	v. 2	v. 3	v. 4	v. 5	v. 6	v. 7	v. 8			
Indications de mouvement	<i>andantino</i>		<i>piu animato</i>							<i>assez lent</i>	<i>piu animato</i>	<i>assez lent</i>
Types d'écriture	<i>40% d'homophonie, 31% de mél acc, 29% de polyphonie</i>									<i>78% mél acc, 22% polyph.</i>	<i>49% mél acc</i>	<i>32% polyph</i> <i>19% homoph</i>

Tableau 35 : schéma formel pour les Variations libres et final de Pierné

Il est évident, comme nous avons pu l'observer dans les pièces comprenant trois ou quatre mouvements entrecoupés d'une pause, que l'écriture de la pièce de Pierné, quoique d'un seul tenant, est parfaitement corrélée avec la forme sous-jacente et *vice versa*. Par conséquent, la première partie comprenant le thème et ses huit variations mise sur la diversité d'écriture, par la manière dont il présente et développe le thème imposé : le recours, presque dans un souci égalitaire, de l'homophonie (40%), de la mélodie accompagnée (31%) et de la polyphonie

(29%) est, à ce titre, remarquable. *A contrario*, dans la partie centrale faisant office de section lente, le discours se déploie en une longue mélodie du violoncelle, accompagné d'arpèges de harpe, à laquelle s'ajoutent progressivement l'alto et le violon dans un enchevêtrement de contre-chants. Enfin, la section que l'on pourrait qualifier de « final » offre, à nouveau, un relatif équilibre entre les différents types d'écriture, une courte majorité étant accordée à la mélodie accompagnée. Dans le deuxième quintette de Pierné, *Voyage au pays du tendre*, le mouvement unique cache en réalité, lui aussi, une succession de sections bien caractérisées dans la gestion des instruments, le tempo et l'écriture employée. Cette diversité mise en œuvre est grandement facilitée par le support extra-musical sur lequel l'œuvre repose : il est aisé, pour Pierné, de représenter les différentes étapes et déambulations du protagoniste dans la région du Tendre. Le compositeur peut ainsi caractériser musicalement chacune des villes visitées et diversifier son discours musical. Le tableau ci-après met en évidence les types d'écriture privilégiés en fonction du découpage séquentiel de la pièce :

Parcours	Embarquement	Fleuve inclination	retour embarq.	village Petits soins	Tendresse	(transition)	Empressement	Confiante amitié
Mesures	1	6	18	22	40	77	89	123
Indications mouvement	<i>quasi andantino</i>			<i>allegretto</i>	<i>poco meno</i>	<i>animato un poco</i>		<i>lento moderato</i>
Types d'écriture	100%	66% 34%	100%	100%	92% 6%	50% 50%	65% 35%	100%

Parcours	Perfidie méchanceté	Mer d'inimitié	Soumission	Billets galants	Jolis vers	Billets doux	Tendre sur inclinaison	retour embarq.
Mesures	141	150	166	182	202	233	284	296
Indications mouvement	<i>allegro vivo</i>		lent	vif		vif et léger	<i>Tempo primo</i>	
Types d'écriture	100%	100%	100%	50% 50%	77% 23%	65% 35%	75% 25%	100%

Tableau 36 : répartition des types d'écriture en fonction du découpage formel dans *Voyage au pays du Tendre* de Pierné

La confrontation entre le parcours du protagoniste à travers le pays du Tendre et les types d'écriture mis en jeu dans la musique révèle ainsi le soin apporté à la caractérisation des différents lieux au moyen de l'écriture. L'embarquement sur le bateau est confié à la harpe soliste, aux arpèges figurant les flots, tandis que la navigation sur le fleuve « inclinaison » est confiée à la flûte sur fond de cordes en complémentarité rythmique. Rares sont les passages musicaux présentant un pur travail de développement polyphonique, hormis aux abords du village « Empressement », d'écriture et d'harmonie plus chargées. La partie centrale, quant à elle, correspond aux perturbations dans la quête amoureuse (Perfidie méchanceté, Mer

d'inimitié). Pierné propose alors un jeu rythmique entre les cinq instrumentistes, mettant en relief les différentes attaques possibles du son. Des passages plus lyriques, de pure mélodie accompagnée, sont à relever, en particulier aux abords du village « Petits Soins », confié à la flûte volubile, ou du village « Soumission », confié au violoncelle plaintif.

Sur le plan de l'écriture instrumentale, les compositeurs de quintettes pour flûte harpe et trio à cordes bénéficient de ressources intéressantes qu'ils exploiteront en tenant compte de leur propres aspirations personnelles, parmi lesquelles la présence d'instruments portant naturellement la mélodie, comme la flûte et le violon, l'entité constituée d'un trio à cordes, pouvant être traitée isolément en homorythmie ou en fusion avec la flûte, la présence d'une harpe, permettant de soutenir un ou plusieurs instruments à caractère soliste, ou encore cinq instruments de facture différente, favorisant les explorations contrapuntiques.

2.1.2. *La conduite du discours musical*

La présente section aborde exclusivement les passages identifiés comme relevant d'un type d'écriture en « mélodie accompagnée ». Il se propose d'étudier comment les compositeurs conduisent leur discours musical au sein de l'œuvre et quelles peuvent en être les caractéristiques communes ou au contraire propres à chaque personnalité. Au moyen d'une analyse statistique mais également d'exemples musicaux précis, nous chercherons à répondre à un certain nombre de questions que nous classons en deux séries :

- la première série de réflexions concerne *l'instrumentation*, notamment le choix de l'instrument ou du couple d'instrument pour porter le matériau thématique : quel(s) instrument(s) est le plus régulièrement employé ? La flûte est-elle nécessairement l'instrument privilégié, en raison de son volume sonore plus important et de son registre *medium*-aigu ? Se dégage-t-il des duos ou des types de doublure plus fréquemment employés ?

- la deuxième série de réflexions concerne *l'agencement* de l'écriture en mélodie accompagnée en fonction des différentes aspirations musicales : comment est menée la phrase musicale ? Est-elle confiée exclusivement à un instrument ou procède-t-elle d'un éclatement entre les différentes voix ? Quel parallèle peut-on opérer entre la structure formelle et l'instrumentation ?

Pour rendre compte des préférences instrumentales des compositeurs en matière de conduite du discours, une étude statistique a été menée sur l'ensemble des dix pièces du corpus. Après avoir identifié l'instrument porteur de la mélodie pour chaque mesure de chacun des dix

quintettes, un décompte de ces mesures a permis d'identifier aussi bien l'instrument requis le plus souvent pour la mélodie principale mais également d'étudier les binômes d'instruments² employés, jouant la plupart du temps à l'unisson ou en rapport d'octave. Le résultat, converti en pourcentage pour plus de pertinence, permet donc d'observer de manière globale, puis détaillée par mouvement, les instruments les plus employés à porter la mélodie :

	flûte	violon	alto	velle	harpe	fl/vl	fl/al	fl/vlc	fl/hp	vl/al	vl/vlc	vl/hp	al/vlc	al/hp	vcl/hp	
	instrument seul					Duo										
D'INDY	55%	18%	10%	3%	1%	4%	0%	0%	1%	2%	0%	2%	2%	3%	0%	
MALIPIERO	53%	20%	8%	10%	0%	4%	1%	1%	2%	0%	0%	0%	3%	0%	0%	
JONGEN	51%	16%	6%	1%	11%	2%	0%	0%	5%	5%	0%	0%	1%	0%	0%	
ROUSSEL	44%	11%	13%	13%	4%	4%	3%	1%	1%	0%	0%	3%	3%	0%	0%	
PIERNÉ, Voyage	42%	8%	6%	21%	10%	10%	0%	0%	0%	2%	0%	0%	2%	0%	0%	
CRAS	41%	16%	6%	11%	0%	9%	8%	5%	1%	0%	2%	1%	0%	0%	0%	
SCHMITT	39%	19%	2%	3%	1%	18%	1%	5%	0%	10%	1%	1%	0%	0%	0%	
ROPARTZ	30%	17%	18%	7%	3%	5%	10%	0%	2%	2%	2%	0%	4%	0%	0%	
FRANCAIX	29%	30%	16%	9%	5%	0%	2%	1%	0%	6%	1%	0%	1%	0%	0%	
PIERNÉ, Variations	27%	13%	2%	29%	5%	0%	3%	8%	0%	7%	3%	0%	0%	0%	3%	

Tableau 37 : répartition du discours musical entre les instruments pour chacun des quintettes étudiés

Une approche globale des résultats met en évidence le rôle indéniable de la flûte traversière comme véritable instrument mélodique à qui les compositeurs confient la majorité du matériau thématique. Le violon, dont on pourrait penser que ses attributs expressifs et techniques auraient largement pu concurrencer la flûte, ne représente finalement pas de candidat sérieux. Il est cependant pertinent d'apporter une nuance qui rétablit quelque peu l'équilibre flûte-violon : nous verrons par la suite, dans le chapitre dédié, que le violon prend pleinement son importance dans les passages en homophonie, au détriment cette fois de la flûte. Les compositeurs usent du trio à cordes à des fins d'homogénéité du discours, à l'occasion duquel le violon prend toute son importance et se trouve en position de meneur.

Pour ce qui est de l'écriture en mélodie accompagnée, la flûte porte donc, seule ou en duo, près d'un tiers (chez Jean Françaix par exemple) jusqu'à deux tiers (chez d'Indy) du matériau thématique. Seul l'un des deux quintettes de Pierné, *Variations libres et final*, offre une courte supériorité numérique au violoncelle par rapport à la flûte. Dans un premier temps, nous observons une diversité de binômes mélodiques et un souci d'équilibre instrumental plus ou moins marqué selon les compositeurs. La flûte et le violon correspondent, pour six quintettes

² Au-delà du binôme, si trois, quatre, ou cinq instruments portaient la mélodie principale, il a été convenu que cela relevait d'une écriture par homophonie.

sur neuf, au couple d'instruments le plus utilisé à des fins mélodiques, aussi bien lorsqu'ils prennent tour à tour la parole que lorsqu'ils sont associés en duo. Cette doublure à l'unisson ou à l'octave du thème, par les deux instruments, est d'ailleurs fréquemment employée chez Jean Cras (9%) et davantage encore chez Florent Schmitt (18%) dont la polarisation autour de ces deux instruments est la plus marquée. Les quintettes de Pierné, comprenant chacun un mouvement unique, emploient le violoncelle, aux côtés de la flûte, dans une proportion non négligeable. Dans *Voyage au pays du tendre*, Pierné choisit en effet de confier au violoncelle l'épisode de la « Soumission » qui fait office de mouvement lent central.

Exemple 7 : PIERNÉ, *Voyage au pays du Tendre*, thème mélodique de la "Soumission"

Après l'épisode tourmenté de la « mer d'inimitié », figurée par les doubles croches de cordes en homorythmie et un langage chromatique exacerbé, la « Soumission » requiert, elle, un caractère plaintif et un jeu *quasi recitativo* de la part de l'instrument soliste, rejoint quelques mesures plus tard par les arpèges épurés de la harpe. La caractérisation des différents lieux au moyen de l'écriture, observée pour cette œuvre dans le paragraphe précédent, se double donc d'un soin apporté à l'instrumentation et à la variété que le quintette peut offrir. Pierné procède de la même manière dans les *Variations libres et final* puisqu'il confie également au violoncelle le thème de la partie centrale, correspondant à une variation lente. Le thème principal énoncé par la flûte dès le début de la pièce respecte une certaine forme de classicisme dans le nombre

de mesures (8) et la carrure par deux mesures, l'unicité tonale (*ré mineur*), l'articulation cadentielle de fin. Elle se déploie sur une pédale de *ré mineur*, assurée par la harpe en sons harmoniques puis par l'alto en notes tenues.

Andantino (46. J.) Op. 31

FLUTE
VIOLON
ALTO
VIOLONCELLE
HARPE

Fl.
Viol.
Alt.
Vlc.
Har.

Exemple 8 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 1 à 10), énoncé du thème dans

Le motif d'accompagnement en tierce ascendante à l'alto, issu de *l'incipit* du thème, sera particulièrement exploité tout au long de l'œuvre. Dans la variation lente, le thème est modifié dans sa métrique, désormais en binaire à deux temps, mais également dans son profil mélodique, dans l'intérêt porté aux sauts ascendants et descendants, vecteurs d'expressivité.

Violoncelle (à partir de la mesure 155)

Dolce molto espr. poco poco

Exemple 9 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 155 à 170), thème modifié au violoncelle dans la variation lente

La carrure se veut également plus libre et propice au traitement contrapuntique : le thème devient en effet sujet de *fugato* avec entrée progressive des instruments à cordes, du grave vers

l'aigu. La variation lente suit une construction en arche, par le retour du thème au violoncelle seul avec accompagnement de harpe après le fugato.

Enfin, remarquons que beaucoup de binômes d'instruments ne sont pas ou peu exploités dans la conduite du discours, tels que la harpe et le violoncelle, ou l'alto associé à la harpe. Le mélange du timbre de la flûte à celui de la harpe ne convainc guère davantage les compositeurs, hormis Jongen qui accorde, par ailleurs, une place de choix à la harpe puisqu'elle assure 16% du discours mélodique, seule ou associée à la flûte. Le début du troisième mouvement déploie, par exemple, un premier thème à la harpe, joué en octaves aux deux mains pour s'assurer un bon niveau sonore, sur un accompagnement rythmique des cordes en *pizzicato*. La flûte, quant à elle, souligne, par des notes tenues, les fins de phrase.

Exemple 10 : JONGEN, Concert à cinq, III (premières mesures), thème principal à la harpe

D'une manière générale, la harpe n'est que fort peu employée à des fins mélodiques, ce qui peut aisément se comprendre : seul instrument polyphonique, elle endosse plus souvent le rôle de soutien harmonique, son volume sonore et sa volubilité peinent à se dégager des autres instruments. L'on peut toutefois être étonné que les compositeurs n'aient pas usé davantage des sons harmoniques de la harpe, à la coloration si particulière, qui auraient parfaitement pu trouver leur place dans un déploiement thématique lors d'un mouvement lent. Une écriture en doublures à l'octave aux deux mains, comme chez Jongen, aurait également pu être davantage exploitée, afin d'apporter plus d'intensité et de corps, accompagnée d'un possible jeu sur les registres. Roussel s'empare timidement de l'instrument : outre le privilège d'achever le dernier mouvement en une ultime itération du motif mélodique principal, la harpe n'est pas réellement exploitée dans la richesse de ses sonorités.

Exemple 11 : ROUSSEL, Sérénade, III (dernières mesures)

Afin de faire ressortir cette ligne mélodique caractérisée par un jeu sur l'intervalle de quarte et une rythmique bien accentuée, Roussel inscrit à la harpe une nuance *mf* – quand le tapis des cordes et de la flûte joue *pianissimo*. Le volume sonore, lui, est renforcé par les doublures à l'octave, le registre grave et puissant, ainsi que l'enharmonie du *do* et du *si#*. L'indication « près de la table » et *marcato*, ainsi que les signes d'accentuation confèrent à ces quelques mesures le rendu sec et percussif souhaité. Il nous faudra examiner avec plus de précisions les passages polyphoniques et contrapuntiques pour que la harpe intervienne mélodiquement de manière plus présente, mais ponctuellement.

L'analyse globale de la répartition des instruments dans une œuvre, telle que présentée dans le tableau 2, ne permet pas de rendre compte des éventuelles variétés d'instrumentation entre les différents mouvements d'une même œuvre. D'une part, dans les quintettes de Cras, Schmitt et d'Indy, on observe une certaine constance dans l'utilisation de la flûte et du violon pour la conduite du discours. Chez Cras, outre les mouvements II et IV qui polarisent le discours sur ces deux instruments, le I^{er} mouvement accorde une place identique aux violon et violoncelle, tandis que le III^e mouvement, lui, favorise nettement la flûte ainsi que le duo flûte-alto. Ce mouvement est construit sur une densification progressive du discours musical, conduisant à un paroxysme expressif autour des mesures 75 et suivantes. Pour mener à bien cette progression, la flûte et l'alto soutiennent une première montée expressive dans laquelle le thème est présenté en doublure à l'octave dans un registre aigu, une nuance évoluant de *f* à *ff*,

le tout porté par une pédale de dominante brodée au violoncelle et une montée d'arpèges chromatiques à la harpe.

The image displays a musical score for a quintet, specifically measures 64 to 70. The score is written for five staves: four for the string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one for the piano. The tempo is marked 'Moins lent' and the time signature is 3/4. The key signature has two flats. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). Specific notes in the piano part are labeled with their names: *SOL^b*, *LA^b*, and *SI^b*. The score concludes with a *p* (piano) dynamic and a fermata.

Exemple 12 : CRAS, Quintette, III (mesures 64 à 70), doublure flûte-alto

De même chez d'Indy, seul le III^e mouvement accorde davantage d'importance à l'alto plutôt qu'au violon, qui se voit confier le thème principal de sa sarabande. Quant au quintette de Schmitt, le dernier mouvement met en regard deux binômes, flûte-violon d'un côté, violon-alto de l'autre, tandis que la proportion d'instruments seuls portant la mélodie reste relativement faible. De forme hybride entre une tripartite ABA' et un rondo, le mouvement fait entendre un thème principal déployé lui-même en trois sections aba', présenté dans le tableau ci-après. Il procède par jeu de questions-réponse entre le couple violon-alto et flûte-violon. À l'échelle du thème, le retour de a (mesure 28) se fait par inversion des couples instrumentaux, tandis qu'à

l'échelle du mouvement, le retour du matériau initial de la section A se fait dans la même configuration instrumentale.

MESURES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27		
structure	introduction						a											b											
flûte				vert	vert							jaune	jaune					jaune	jaune	jaune	vert	vert	vert	vert	jaune	jaune	jaune	jaune	
violon			orange	orange	orange		jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune
alto		orange	orange	orange	orange		jaune	jaune	jaune	jaune	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange
violoncelle	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange
harpe MD							orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange
harpe MG							rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge	rouge

MESURES	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47
structure	a'																			
flûte	jaune				jaune						orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange
violon	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune
alto		jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune	jaune
violoncelle											orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange	orange
harpe MD																				
harpe MG																				

Tableau 38 : configuration instrumentale de la partie A du III^e mouvement de la Suite en Rocaille de Florent Schmitt (mesures 1 à 47) Jaune : mélodie, orange : accompagnement, rouge : basse, vert : homophonie

D'autre part, dans les quintettes de Ropartz, Roussel et Françaix, on observe *a contrario* une diversité plus marquée des combinaisons instrumentales pour chacun des mouvements. Le quintette de Ropartz s'articule en trois mouvements enchaînés, chacun s'appuyant mélodiquement sur deux instruments mélodiques bien distincts : *Prélude* s'appuie sur la flûte et le violon, *Marine* sur la flûte et le violoncelle et *Chanson* sur le violon et l'alto. De même, Roussel met mélodiquement en avant la flûte et le violoncelle dans le II^e mouvement de la *Sérénade*, le violon et l'alto dans le III^e mouvement. Le premier mouvement, en revanche, procède d'un certain équilibre proportionnel entre la flûte d'une part, et le violon, l'alto et la harpe d'autre part. Le duo flûte-alto est également favorisé. Cela provient notamment de l'organisation formelle du mouvement, bâtie sur la double énonciation d'un matériau thématique unique et le choix, pour Roussel, de varier l'instrumentation lors des différentes itérations des idées thématiques. On y retrouve un certain nombre de points communs avec la structure formelle du dernier mouvement du quintette de Schmitt précédemment étudié, notamment dans la tripartition à l'échelle d'une partie, tout en étant très différent dans le choix d'instrumentation adoptés.

Forme générale	1 ^{ère} partie									
Mesures	1	9	18	26	36	38	45	50	65	75
Parties	intro	A		B	interl.	A'	trans.	C		
Sous-parties		a1	a2			a3		c1	c2	c3

Forme générale	2 ^{ème} partie										
Mesures	113	118	127	136	145	152	159	170	182	190	196
Parties	trans.	A		B	A'	trans.	C'			Coda	
Sous-parties		a1'	a2'		a3'		c1'	c2'	c3'	(a4)	(c4)

Tableau 39 : découpage formel du 1^{er} mouvement de la Sérénade de Roussel (proportionnalité des mesures non respectée)

Le mouvement introductif de la *Sérénade* de Roussel est construit autour d'une partie principale (1^{ère} partie) et de sa reprise légèrement variée (2^{ème} partie), notamment sur le plan de l'harmonisation et de la configuration instrumentale, et dans une moindre mesure, la conduite du discours. Structurellement parlant, chaque partie comprend une tripartition en ABA, au moyen de la réitération du matériau initial, puis une section à caractère développant, désignée par C, sur une nouvelle idée thématique, d'écriture beaucoup plus polyphonique. La coda fait office de récapitulation, en particulier des deux principales idées thématiques. Mélodiquement parlant, l'idée principale énoncée dès la mesure 9 à la flûte et désignée comme A apparaît comme la plus importante, en cela qu'elle connaît de nombreuses réitérations, jusqu'à la coda qui en propose une ultime exposition. Pour autant, la perception que peut en faire l'auditeur n'est pas directement orientée vers les répétitions du matériau principal, car celui-ci relève d'une configuration timbrique sans cesse renouvelée. Contrairement au dernier mouvement de la *Suite en rocaïlle* de Schmitt qui conservait l'instrumentation requise lors de la réitération des idées thématiques, ce 1^{er} mouvement de la *Sérénade* fait preuve d'une grande diversité timbrique, dont le tableau ci-après révèle les différentes configurations adoptées :

forme	1 ^{ère} partie									
sous-parties	a			B			a'			
MESURES	9	18	26	28	36	38	45			
parties	A		B	A'						
sous-parties	a1	a2	a3							
flûte	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange
violon	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune
alto	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune
violoncelle	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune
harpe MD	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune	orange	jaune
harpe MG	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune	rouge	jaune

parties	A'					
sous-parties	a1'		a2'	b	a'	
MESURES	118	123	127	135	145	150
flûte				<i>flûte et violoncelle</i>		
violon						
alto						
violoncelle				<i>en canon</i>		
harpe MD						
harpe MG						

Tableau 40 : analyse comparative de la configuration instrumentale des parties A et A' du I^{er} mouvement de la Sérénade de Roussel

À l'échelle du mouvement, le groupe thématique A est énoncé une première fois à la flûte (a1), poursuivi par le duo alto-violoncelle en doublure à l'octave (a2). Au retour de ce groupe thématique (A') dans la deuxième partie, la flûte puis le violoncelle laissent place cette fois au duo flûte-violoncelle. De même, dans les sections A', le violon puis l'alto se répartissent le discours mélodique dans la première partie, la flûte puis l'alto dans la deuxième partie. Dans la section B, plus brève, la mélodie est portée par le duo flûte-alto puis flûte-violon dans une doublure très intéressante à l'intervalles divers, dont la 5^{te} juste et la 5^{te} diminuée. Le retour de B, dans la 2^e partie, est propice à une écriture plus contrapuntique, construite sur un canon entre la flûte et le violoncelle. L'analyse comparée des différentes itérations du groupe thématique A montre un soin particulier, chez Roussel, d'adapter la configuration instrumentale à la structure formelle du mouvement, à moins que le processus ne doive être compris dans l'autre sens.

La caractérisation instrumentale sur laquelle peut s'appuyer un compositeur pour mettre en évidence l'organisation formelle de son œuvre est très marquée dans les quatre mouvements du Quintette de Françaix qui, rappelons-le, fait massivement appel à une écriture de type « mélodie accompagnée ». Les I^{er} et III^e mouvements, de tempo *andante*, favorisent un seul instrument pour tenir la ligne mélodique, il s'agit respectivement de la flûte et de l'alto. En revanche, les mouvements rapides II et IV font preuve d'un remarquable jeu de dialogue et de relais entre les différents instruments portant la ligne mélodique, seuls ou en duo. Ce discours éclaté entre protagonistes qui se répondent est grandement facilité par une carrure systématique et fortement marquée, généralement de 4 ou 8 mesures. Mais, au contraire de Roussel qui renouvelle ses combinaisons lors des différentes itérations d'une même idée thématique, Françaix conserve sa disposition instrumentale ; c'est entre les différentes sections formelles

que se trouve la plus grande variété timbrique. Le II^e mouvement adopte une forme librement inspirée du *scherzo* dont il conserve le principal marqueur, celui du retour des sections, en appliquant toutefois moins rigoureusement la logique tripartite caractéristique de cette forme :

Forme générale																
Mesures	1	9	17	25	29	33	41	49	57	132	140	148	156	164	172	180
Parties	A		B		tr.	A		C		A	B				C	
Sous-parties	a1	a2	b1	b2		a1	a2	c1	c2	a1	a2	b1	b2	b2	c1	c2

Tableau 41 : découpage formel du II^e mouvement (*scherzo*) du Quintette de Jean Françaix

La première phrase mélodique lancée dès les premières mesures est systématiquement confiée au violon (a₁) puis à la flûte (a₂) et réemployée de la sorte aux mesures 33 puis 132. Le principe de réitération d'un matériau, en l'occurrence la section A, repose donc sur la persistance de *l'instrumentarium* requis, tel un marqueur perceptif fort. En revanche, une plus grande variété des instruments utilisés est concédée dans les autres sections et à l'intérieur d'une même section. La ligne mélodique se déplace dans toutes les parties instrumentales dans une relative unité sonore, selon un rythme de changement de 4 ou 8 mesures. Le passage central, des mesures 49 à 131 est, à ce sujet, intéressant à observer sous l'angle de l'instrumentation :

MESURES	49	57	65	69	77	83	86	91	98	106	109	112	116	120
parties	C													
sous-parties	c1	c1'	d1		d2	tr.	d1							autre
flûte														
violon														
alto														
violoncelle														
harpe														

Tableau 42 : configuration instrumentale des mesures 49 à 131 du II^e mouvement du Quintette de Jean Françaix

La partie centrale du *scherzo* comprend une succession d'interventions instrumentales solistes ou en duos. D'une manière générale, l'instrument soliste, tel que le violon (mes. 49-56), l'alto (mes. 57 à 64) et le violoncelle (mes. 98 à 105) intervient sur l'intégralité d'une carrure, tandis que les duos se répondent à rythme plus resserré, contribuant ainsi au caractère léger et sautillant que l'on associe couramment au *scherzo*. Dans l'épisode des mesures 65 à 77, repris aux mesures 86 à 98, il est intéressant de noter la corrélation entre le profil anabatique de la mélodie, accompagné par un *crescendo* progressif et par un mouvement globalement conjoint, et l'instrumentation qui en est faite, balayant progressivement du grave à l'aigu grâce

au concours du violoncelle à la flûte. Remarquons que la harpe ne prend pas part au discours, en raison sans doute du tempo élevé (*presto*) et du jeu *staccato* qui requièrent une vélocité au-delà des capacités techniques de la harpe.

Enfin, le IV^e mouvement du *Quintette* de Jean Françaix procède de manière identique dans la répartition du discours entre les différents instruments. La forme *rondo*, là encore librement adaptée, s'appuie sur la répétition d'un refrain d'inspiration populaire³. Ce refrain est confié au violon, repris immédiatement par la flûte et légèrement varié. Comme dans le II^e mouvement, ce sont les sections assimilées aux couplets qui montrent un important travail de relais mélodique entre les instruments monodiques, soutenu par un accompagnement de harpe assez systématique dans la manière de marquer les temps et d'assurer une stabilité rythmique. Toutefois, la mélodie du refrain étant aisément identifiable et perceptible, le compositeur ne se contraint pas à la faire entendre avec les instruments initiaux :

MESURES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
parties	R																							
sous-parties	r1																							
flûte									gai															
violon	leggiero																pizz.		arco		pizz.		arco	
alto	pizz.																arco		pizz.		arco		pizz.	
violoncelle	pizz.																pizz.							
harpe MD									secco															
harpe MG																								

MESURES	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
parties	a'												R2											
sous-parties																								
flûte																								
violon	pizz.		arco		pizz.		arco																	
alto	arco		pizz.		arco		pizz.		arco															
violoncelle									arco															
harpe MD																								
harpe MG																								

Tableau 43 : configuration instrumentale des mesures 1 à 48 du IV^e mouvement du *Quintette* de Jean Françaix

³ On peut retrouver, dans ce refrain, une similitude certaine avec le profil mélodique de la chanson enfantine *Savez-vous planter des choux*.

Dans ces quarante-huit premières mesures du dernier mouvement, la caractérisation instrumentale des sections est particulièrement marquée, à laquelle s'ajoute une alternance très nette des effectifs, qui joue sur l'opposition de groupes. Ainsi, la première phrase comprend le trio à cordes, la deuxième phrase la flûte et la harpe, le tutti n'intervient qu'en mesure 25. La texture sonore, en particulier dans les parties d'accompagnement, montre également un jeu de superposition de sons *arco* pour le thème et *pizzicato* pour l'accompagnement aux cordes, *secco* et *staccato* pour la harpe. Le thème du refrain, entendu à trois reprises durant ce court mouvement, est proposé respectivement au violon et à la flûte (mesures 1 à 16), en dialogue alto/violoncelle puis alto/violon (mesures 33 à 48), et plus tard en dialogue alto/violoncelle et par inversement violoncelle/alto (mesures 113 à 128), en respectant toujours un rythme de changement toutes les deux mesures. Le *Quintette* de Françaix se distingue donc par le parti pris en faveur de l'individualisation des timbres, au moyen d'une mise en valeur des instruments en présence, le dialogue entre deux instrumentistes, la caractérisation très nette entre ceux qui portent de la mélodie et ceux qui l'accompagnent.

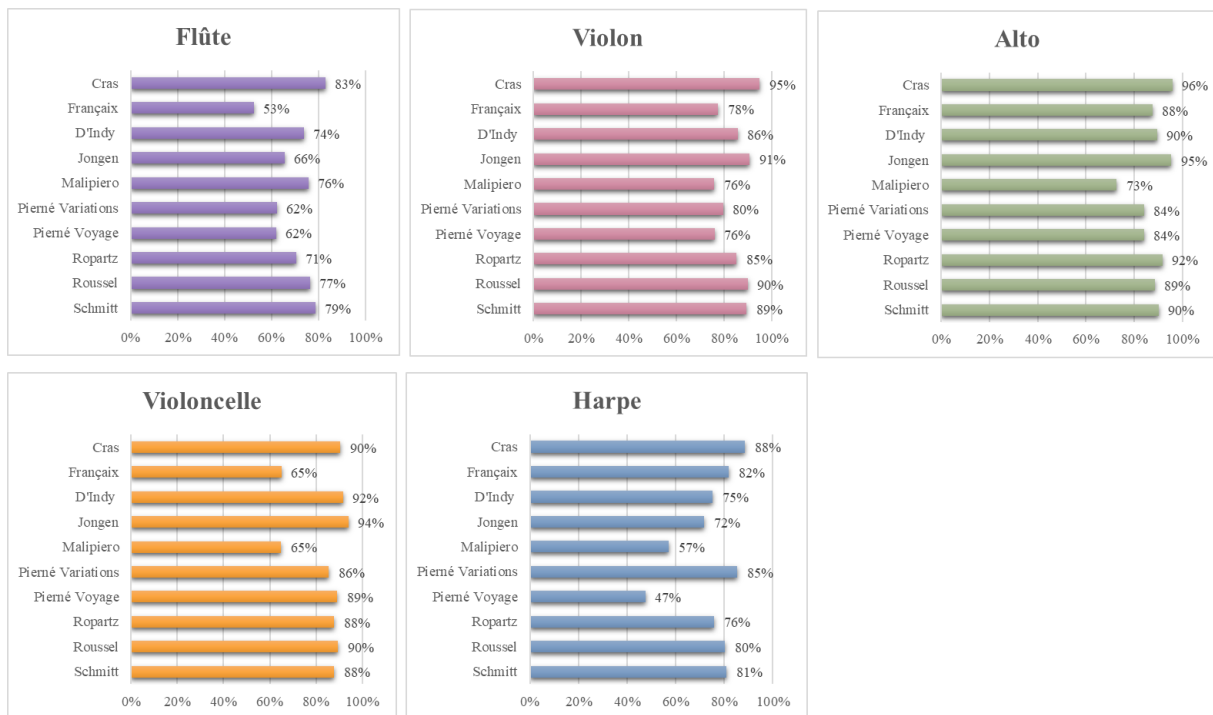
L'étude du traitement de la mélodie accompagnée sur l'ensemble des dix quintettes analysés montre une grande disparité d'exécution, liée principalement aux directions que souhaite explorer le compositeur, selon son intérêt propre et en adéquation avec son style compositionnel. La plupart des quintettes accordent une place de choix à la flûte, principal instrument portant le discours, tandis qu'à l'extrême, la harpe reste circonscrite à l'accompagnement. Le violon ne peut être considéré comme un concurrent direct de la flûte, puisque dans l'ensemble, la proportion des trois instruments à cordes frottées s'avère relativement équilibrée, particulièrement dans la *Sérénade* de Roussel. Certaines figures n'hésitent d'ailleurs pas à mettre en valeur la sonorité ronde de l'alto, chez Ropartz, Roussel ou d'Indy, ou celle intense et puissante du violoncelle, en particulier chez Pierné. Les disparités dans la conduite mélodique sont également très fortes entre les différents quintettes et entre les mouvements d'un même quintette. Certains thèmes sont confiés à un instrument cible, quand d'autres se déploient en relais entre différents instruments solistes ou couples d'instruments, notamment chez Françaix et Roussel. À cette fin, notons également une corrélation très forte entre la configuration instrumentale et l'organisation structurelle adoptée. Enfin, la personnalisation instrumentale de certains mouvements en fonction de l'indication de *tempo* – nous avons vu que les mouvements lents sont souvent propices à un agencement entre la ligne mélodique et l'accompagnement plus simple que les mouvements vifs généralement traités avec plus de variété – ou en fonction d'un support extra-musical comme chez Pierné, s'accompagne

généralement d'une variété d'effectifs employés. Quand certains compositeurs cherchent de manière plus nette à travailler le quintette dans son *tutti* instrumental, comme Cras ou dans une moindre mesure d'Indy, d'autres portent davantage leur intérêt sur la gestion des différents groupes et combinaisons instrumentales. À l'extrême, le *Quintette* de Françaix, par exemple, n'exploitera quasiment jamais le *tutti* du quintette, au profit d'un dialogue entre les différents groupes-instruments.

2.1.3. *La gestion de l'instrumentarium*

Intrinsèquement liée à l'organisation formelle et à la conduite mélodique du discours, la gestion de *l'instrumentarium*, particulièrement les groupes-instruments dont les diverses combinaisons ont été exposées au chapitre précédent, représente l'une des grandes pistes d'exploration de l'écriture en quintette. Comment sont employés les instruments ? Quel rôle tiennent-ils dans l'ensemble ? Quelles sont les alliances privilégiées ? Pour répondre à ces questionnements, il conviendra d'approcher l'effectif instrumental en trois temps : tout d'abord, l'emploi de chacun des instruments dans le répertoire étudié permettra de mettre en évidence l'importance, en termes quantitatifs, d'un instrument par rapport à un autre, et par extension, son ou ses rôles au sein du groupe. Ensuite, l'étude des diverses combinaisons d'instruments, pour chacune des pièces, permettra de dégager celles les plus fréquemment employées par les compositeurs. Enfin, chaque pièce sera observée sous l'angle de ses effectifs instrumentaux et des possibilités d'alternance des groupes au sein du discours. Certains compositeurs privilégieront en effet un travail sur la sonorité de l'effectif total du quintette quand d'autres préféreront construire leur pièce sur le principe d'alternance ou de juxtaposition de divers effectifs en duo, trio ou quatuor.

Avant d'aborder l'étude des configurations instrumentales qui relèvent d'enjeux très diversifiés, il convient d'observer tout d'abord l'emploi que les compositeurs font des cinq instruments en présence :



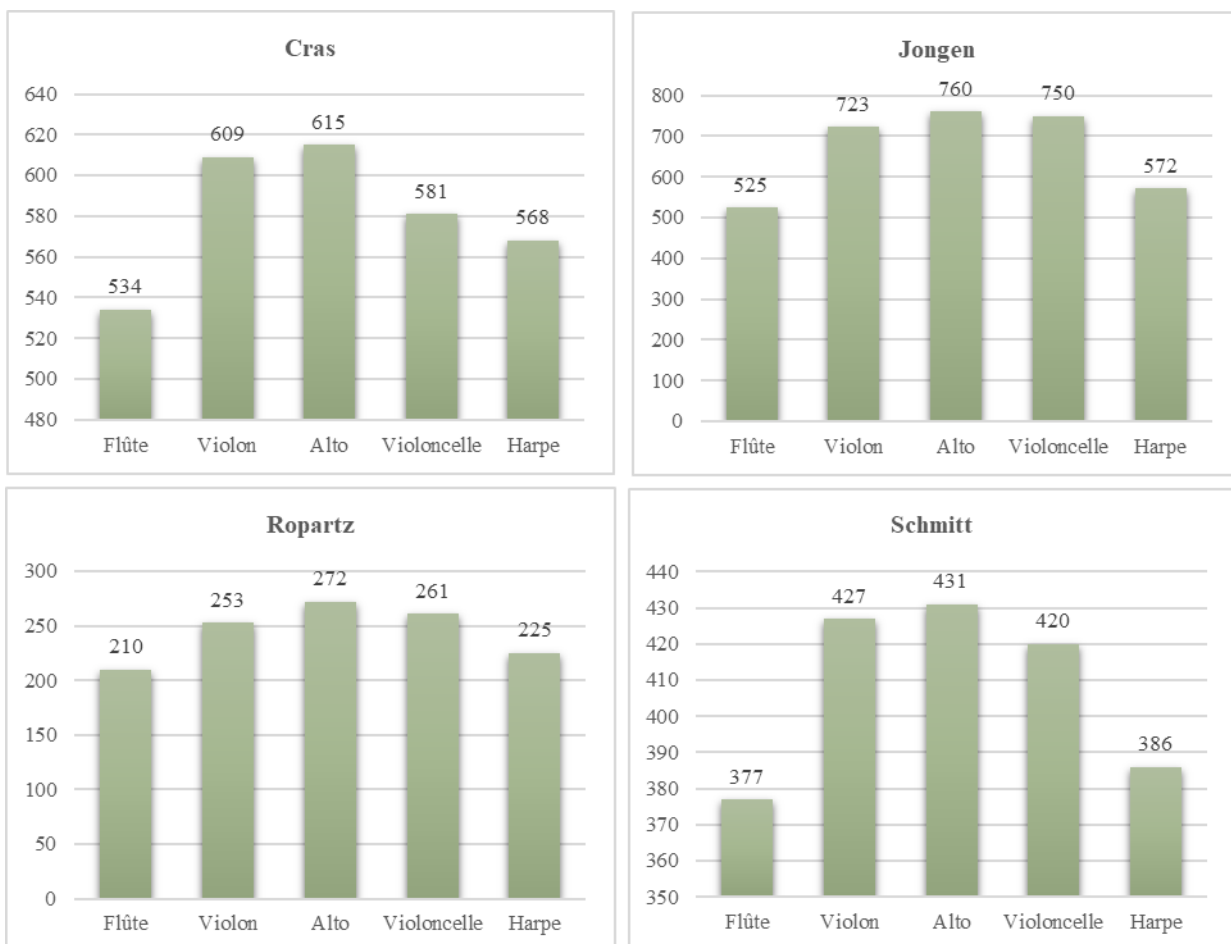
Graphique 19 : taux de présence des instruments pour chacun des quintettes (nombre de mesures effectives ramenées en %)

Remarquons d'emblée que la flûte n'est pas l'instrument qui, quantitativement, joue le plus, et ce dans l'intégralité des quintettes analysés – une moyenne de 70% de présence, échelonnée entre 53% et 83% selon les œuvres. Elle intervient même assez faiblement dans le *Quintette* de Françaix, et presque aux deux tiers de la musique chez Pierné. Pour autant, nous avons vu que la flûte portait majoritairement le matériau thématique. Par conséquent, l'instrument est employé presque exclusivement pour une seule et même fonction, celle de soliste – par soliste nous entendons l'instrument qui se détache de l'ensemble et porte la mélodie – ce qui est observable également à l'échelle de l'orchestre symphonique. *A contrario*, la harpe n'est que très rarement employée pour porter la ligne mélodique. Son rôle sera donc presque exclusivement réservé à l'accompagnement des autres instruments, qu'il soit continu, par des formules d'accompagnement, ou ponctuel, par des interventions de type accords ou glissandi. Elle est également employée pour soutenir le violoncelle (ou l'alto) dans la ligne de basse harmonique, ou assurer seule ce rôle, afin de libérer le violoncelle. C'est, par ailleurs, l'instrument qui est le plus diversement employé par les compositeurs : Pierné, dans le *Voyage au pays du tendre*, n'en fait que peu usage, préférant le travail du trio ou le recours à la flûte, tandis que dans les *Variations libres et final*, il l'emploie sur 85% du temps de jeu. Si l'on observe à présent l'emploi que les compositeurs font du trio à cordes, avec des taux de présence beaucoup plus élevés que pour la flûte, cela pourrait provenir du caractère polyvalent des trois instruments à cordes : ils revêtent plusieurs rôles au sein du quintette, et ne sont donc pas

exclusivement requis pour porter la partie mélodique. Le violon peut être employé à des fins solistes, déployer des contre-chants et, dans une moindre mesure, à des fins d'accompagnement. Son registre aigu et sa nature monodique n'en font pas un instrument d'accompagnement privilégié, ce qui justifie en partie qu'il soit, des trois instruments à cordes, celui qui est le moins employé – une moyenne de 84% de présence, échelonné entre 76% et 95% selon les quintettes. L'alto possède un taux de présence élevé et relativement homogène entre les dix quintettes étudiés. Ses nombreuses interventions solistes, en particulier en duo, son absolue nécessité au sein d'un accompagnement harmonique et, dans une moindre mesure, son rôle de basse, rendent sa présence indispensable. Aussi n'est-il pas étonnant d'observer, pour l'alto, le taux de présence le plus élevé des cinq instruments, avec une moyenne de 88% de présence dans une œuvre. Hormis Malipiero qui privilégie les instruments monodiques aigus, tous les compositeurs accordent un rôle déterminant à l'alto, avec un taux de présence évoluant de 84 à 96% selon les œuvres. Enfin, le violoncelle est diversement requis par les compositeurs de quintette. Françaix, dont l'écriture est largement dominée par la mélodie accompagnée, fait un usage limité du violoncelle, lui préférant sans doute la harpe en guise de soutien harmonique, tandis que Malipiero, pour les raisons évoquées précédemment, ne l'emploie que modérément. Le violoncelle est, avec l'alto, l'instrument polymorphe par excellence, évoluant très souvent en soliste, en accompagnant dans une formation en trio à cordes, en doublure de la main gauche de la harpe. On observe donc une moyenne de présence élevée (85%) dans la musique des différents quintettes, évoluant de 86 à 94% de présence selon les quintettes, hormis chez Françaix et Malipiero.

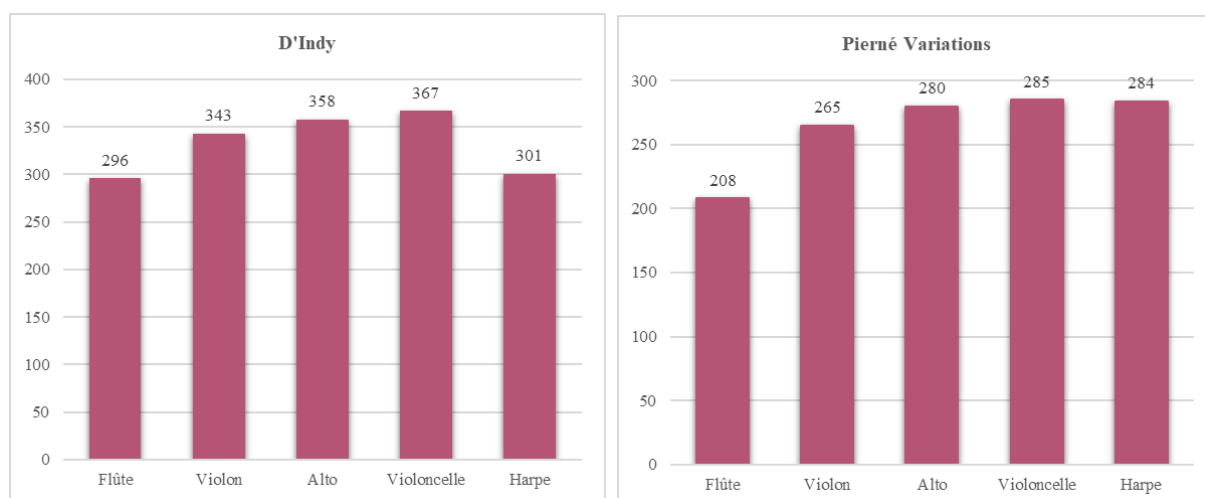
Une analyse statistique plus poussée⁴ pour chaque œuvre à l'étude montre néanmoins une grande diversité dans l'emploi des instruments. Nous pouvons observer deux principaux profils d'œuvres : le premier profil, dont le graphique suit une courbe en *arsis-thesis*, accorde le plus d'importance à l'alto. C'est le cas des quintettes de Ropartz, Cras, Jongen et Schmitt qui, dans leur ensemble, s'appuient davantage sur le violon et l'alto et, par extension, sur le trio à cordes, l'emploi de la flûte étant significativement moins important dans les quintettes de Cras et Schmitt.

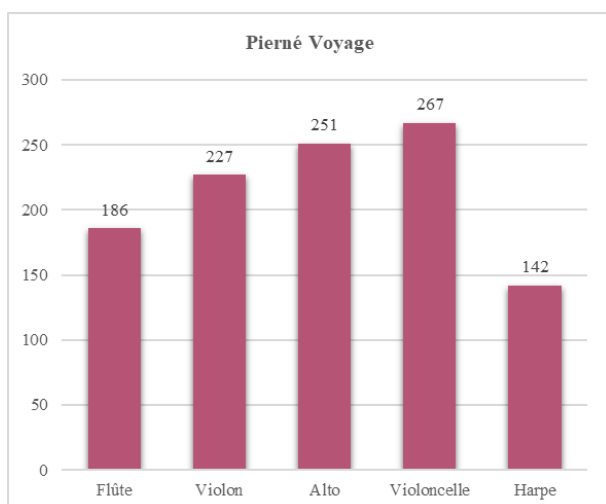
⁴ L'analyse statistique a consisté en une comptabilisation de chacune des mesures dans lesquelles un instrument défini jouait. Elle a été réalisée pour chaque instrument dans chacun des quintettes à l'étude.



Graphique 20 : répartition des instruments chez Cras, Jongen, Ropartz et Schmitt (en nombre de mesures effectives)

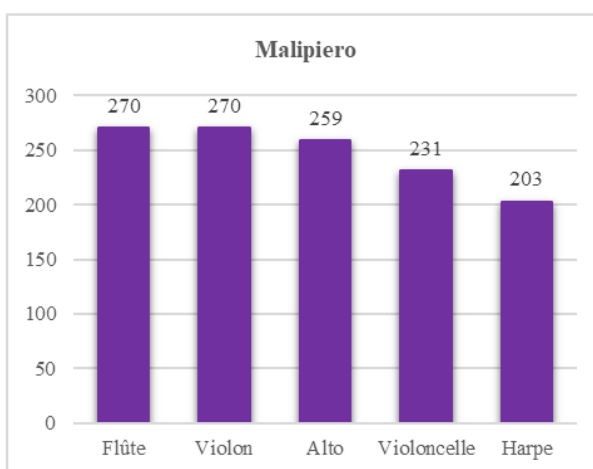
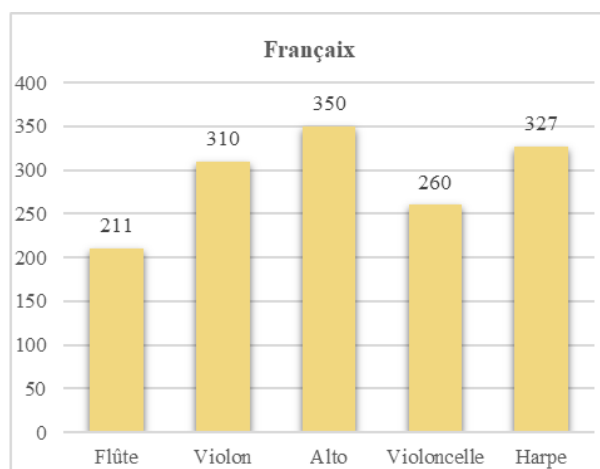
Le deuxième profil d'œuvre, dont la courbe suit une ascendance régulière entre les instruments monodiques, révèle un recours plus soutenu aux registres *medium* à graves, avec une importance particulière accordée au violoncelle.

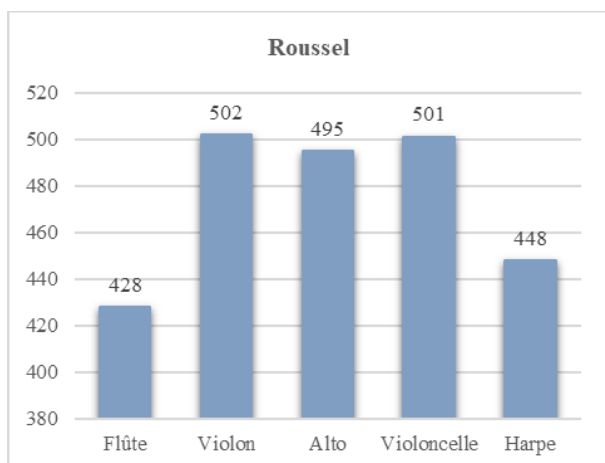




Graphique 21 : répartition de l'emploi des instruments chez Pierné et d'Indy (en nombre de mesures effectives)

Enfin, les autres quintettes montrent une configuration instrumentale plus originale : le quintette de Jean Françaix reprend le premier profil en *arsis-thesis*, dans son principe d'accorder un intérêt croissant pour la flûte, le violon et l'alto. Toutefois, il accorde une place importante à la harpe, employée majoritairement pour son rôle d'accompagnateur. La *Sonata a cinque* de Malipiero a recours à la flûte et au violon en proportion égale et, dans une moindre mesure, à l'alto et au violoncelle. La harpe est peu exploitée, en regard des autres instruments. Le quintette de Roussel s'appuie en proportion égale sur le violon et le violoncelle, mais moins souvent de l'alto. La harpe, et davantage encore la flûte, sont largement moins employées que le trio à cordes.





Graphique 22 : répartition de l'emploi des instruments chez Pierné et d'Indy (en nombre de mesures effectives)

La présence d'un nombre important d'instruments à l'échelle du genre « musique de chambre » rend possible une variété de combinaisons allant d'un à cinq instruments. L'alternance de ces effectifs au sein de la pièce ou d'un mouvement concourt à la diversification de l'écriture et, par conséquent, à la richesse sonore dans la perception qu'en aura l'auditeur. Une étude statistique des alliances de timbres de chacun des quintettes – dans les passages qui combinent deux, trois ou quatre instruments entre eux, à l'exception donc des passages solistes ou *tutti* – met en évidence les configurations privilégiées des compositeurs ou, au contraire, quelques originalités inhérentes à une œuvre :

COMPOSITEUR Œuvre	DUOS	TRIOS	QUATUORS
CRAS, <i>Quintette</i>	Flûte harpe	Violon alto violoncelle	violon alto violoncelle harpe
FRANCAIX, <i>Quintette</i>	Flûte harpe	Violon alto harpe	violon alto violoncelle harpe
D'INDY, <i>Suite en quatre parties</i>	Alto harpe	Flûte violoncelle harpe	flûte violon alto violoncelle
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	Flûte harpe	Violon alto violoncelle	violon alto violoncelle harpe
MALIPIERO, <i>Sonata a cinque</i>	Flûte harpe	Violon alto violoncelle Flûte violon alto Flûte violon harpe	flûte violon alto violoncelle
PIERNÉ, <i>Variations libres et final</i>	Violoncelle harpe	Violon alto harpe	violon alto violoncelle harpe
PIERNÉ, <i>Voyage au pays du Tendre</i>	Violoncelle harpe	Violon alto violoncelle	flûte violon alto violoncelle
ROPARTZ, <i>Prélude Marine et Chanson</i>	Flûte alto	Violon alto violoncelle	flûte violon alto violoncelle
ROUSSEL, <i>Sérénade</i>	Flûte harpe Violoncelle harpe	Violon alto violoncelle	flûte violon alto violoncelle
SCHMITT, <i>Suite en rocaïlle</i>	Flûte harpe	Flûte violon harpe	flûte violon alto violoncelle violon alto violoncelle harpe

Tableau 44 : configurations instrumentales privilégiées par quintette (en couleur, les formations les plus usitées)

Parmi les dix combinaisons de duos possibles, l'association de la flûte et de la harpe reste largement privilégiée par les compositeurs. Nous avons observé combien le violoncelle tenait un rôle de tout premier choix dans les deux pièces de Pierné, aussi retrouve-t-on majoritairement le duo violoncelle et harpe dans les *Variations libres et final* ainsi que dans le *Voyage au pays du tendre*. Roussel, de son côté, accorde à ces deux types de trio une égale proportion. D'Indy, lui, préfère l'alliance feutrée de l'alto et de la harpe, notamment dans la *Sarabande* du II^e mouvement. Des trios les plus fréquemment employés, il ressort une nette préférence pour l'homogénéité naturelle du trio à cordes, puisque la combinaison violon alto violoncelle est la plus souvent requise chez Cras, Jongen, Pierné, Ropartz et Roussel. Malipiero recherche un certain équilibre proportionnel entre le trio à cordes et deux autres configurations en trio telles que les trois instruments monodiques de tessiture medium-aigu que sont la flûte, le violon et l'alto, ainsi que la flûte et le violon accompagnés par la harpe. Des alliances plus originales sont expérimentées chez Schmitt, Françaix et d'Indy. Enfin, cinq combinaisons en quatuor étant possibles, seulement deux se démarquent, tantôt se délestant de la flûte pour une polarisation autour des instruments à cordes, tantôt se délestant de la harpe, pour une configuration proche du quatuor à cordes, dans laquelle la flûte vient se substituer au premier violon. Roussel, Schmitt et, dans une moindre mesure, Jongen emploient ces deux formations avec un relatif équilibre. La plupart des compositeurs de quintettes n'expérimentent pas, ou très peu, les autres configurations possibles, hormis Cras et Françaix qui accordent une proportion importante à la formation flûte violon alto et harpe. L'étude générale des groupes-instruments révèle donc une polarisation très nette autour du duo flûte et harpe d'un côté, et du trio à cordes de l'autre.

Enfin, une dernière approche statistique permet d'observer, pour chacun des dix quintettes, la proportion de musique assurée par un effectif réduit – par réduit nous entendons un, deux ou trois instruments – en regard d'un effectif plus étoffé, comprenant quatre ou cinq instrumentistes. Chaque quintette étudié révèle une approche spécifique de l'effectif instrumental : les compositeurs tels que Françaix, Pierné ou Malipiero trouvent, en effet, un intérêt certain dans l'alternance de petits et grands effectifs, tandis que Cras, Schmitt, Jongen ou d'Indy sont davantage portés sur la texture sonore du quintette au complet et les effets de masse.

Compositeur/œuvres	effectif réduit (1/2/3 instruments) en %	grand effectif (4/5 instruments) en %	structure globale (en mouvements)
MALIPIERO, <i>Quintette</i>	45	55	1
FRANCAIX, <i>Quintette</i>	42	58	4
PIERNÉ, <i>Voyage au pays du tendre</i>	41	59	1
PIERNÉ, <i>Variations libres et final</i>	29,5	70,5	1
ROPARTZ, <i>Prélude, Marine et Chansons</i>	26	74	3
ROUSSEL, <i>Sérénade</i>	19	81	3
INDY(d'), <i>Suite en quatre parties</i>	18	82	4
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	18	82	3
SCHMITT, <i>Suite en rocaille</i>	17	83	4
CRAS, <i>Quintette</i>	9	91	4

Tableau 45 : répartition des effectifs instrumentaux pour chaque quintette

La colonne de droite rappelant le nombre de mouvements que compte chaque pièce démontre qu'il n'y a pas véritablement de corrélation entre la manière d'écrire par alternance d'effectifs et la structure globale de l'œuvre, qu'elle soit pensée en un seul mouvement ou en plusieurs mouvements successifs. Dans cette volonté de faire dialoguer les instruments et groupes d'instruments entre eux, nous retrouvons un certain nombre de traits communs entre les différentes œuvres. Comme constaté dans les paragraphes précédents en ce qui concerne la conduite du discours, l'alternance des différents groupes-instruments peut s'observer à plusieurs niveaux hiérarchiques, du macrocosme au microcosme : à l'échelle d'une œuvre entière tout d'abord, à l'intérieur d'un mouvement d'une œuvre et au sein-même des différentes sections formelles d'un mouvement.

Dans un premier temps, l'alternance des groupes instrumentaux à l'échelle d'une œuvre pourrait correspondre à une volonté de désigner un groupe défectif d'instruments pour chaque mouvement, comme le fera plus tard Messiaen dans son *Quatuor pour la fin du temps*. Toutefois, aucun compositeur de quintettes ne s'inscrit dans cette démarche. En revanche, choisir de mettre en avant un ou plusieurs instruments, dans une combinaison spécifique, au sein d'un mouvement est un procédé employé par Pierné, afin d'exploiter le potentiel expressif de chaque instrument et caractériser musicalement les mouvements. Du fait de la présence d'un support extra-musical, le *Voyage au pays du tendre* fait office d'exception et joue sur une

alternance bien marquée des effectifs instrumentaux entre les différentes sections qui le composent, sections s'apparentant véritablement à différents mouvements :

Parcours	Embarquement	Fleuve inclination	retour embarq.	village Petits soins	Tendresse	(transition)	Empressement	Confiante amitié
Mesures	1	6	18	22	40	77	89	123
Mouvement	<i>quasi andantino</i>			<i>allegretto</i>	<i>poco meno</i>	<i>animato un poco</i>		<i>lento moderato</i>
groupes-instruments	harpe violoncelle	quatuor (sf harpe)	harpe violoncelle	flûte alto violoncelle	<i>tutti</i>	quatuor (sf harpe)	<i>tutti</i>	<i>quatuor (sf flûte)</i>
Nombre d'instruments	2	4	2	3	5	4	5	4

Parcours	Perfidie méchanceté	Mer d'inimitié	Soumission	Billets galants	Jolis vers	Billets doux	Tendre sur inclinaison	retour embarq.
Mesures	141	150	166	182	202	233	284	296
Mouvement	<i>allegro vivo</i>		lent	vif		vif et léger	<i>Tempo primo</i>	
Types d'écriture	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	violoncelle harpe	quatuor (sf harpe)	violon alto violoncelle	<i>tutti</i>	quatuor (sf harpe)	harpe violoncelle
Nombre d'instruments	5	5	2	4	3	5	4	2

Tableau 46 : alternance des groupes-instruments dans le Voyage au pays du tendre de Pierné

Dans sa pièce, Pierné choisit donc d'alterner les groupes en duo, trio, quatuor et quintette, en considérant les notions d'équilibre des forces et de symétrie formelle. Il met particulièrement en valeur le duo violoncelle-harpe, notamment en ses extrémités. Les groupes en quatuor sont constitués des quatre instruments à cordes ou bien des quatre instruments monodiques, quand les trios comprennent un instrument aigu monodique (violon ou flûte) avec accompagnement d'alto et de violoncelle.

Dans un deuxième temps, l'alternance des groupes instrumentaux à l'intérieur d'un mouvement est employée plus fréquemment par les compositeurs, la plupart s'adossant à l'organisation structurelle d'un mouvement pour varier les combinaisons instrumentales ; de cette manière, les changements de ces combinaisons coïncident parfaitement avec l'articulation et contribuent à la lisibilité de la forme. C'est le cas de Françaix qui choisit, dans son III^e mouvement comprenant seulement 37 mesures, d'opposer un groupe-instrument en trio (violon-alto-violoncelle) avec le *tutti*.

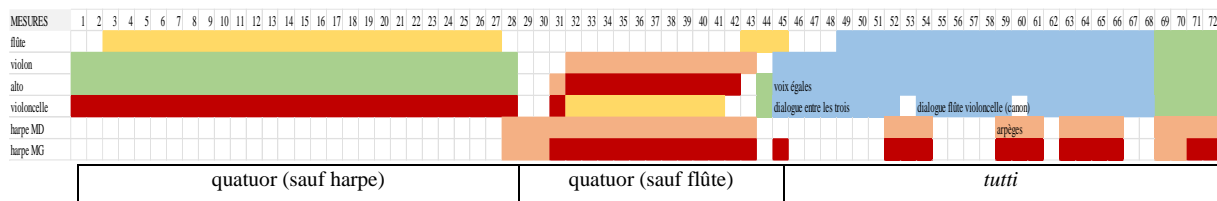


Tableau 49 : configuration instrumentale du II^e mouvement de la Sérénade de Roussel

Ces trois exemples, qui montrent une corrélation évidente entre la forme et les configurations instrumentales, sont tous extraits de mouvements lents. Aussi pourrait-on penser qu’une catégorisation nette de ces configurations est facilitée par l’emploi d’une forme claire et simple : ABA’B’ chez Françaix et d’Indy, ABA’ chez Roussel. *A contrario*, on observe, dans les mouvements rapides des quintettes, une organisation formelle généralement plus complexe, qui engendre une configuration instrumentale elle aussi plus travaillée et une alternance des groupes nettement resserrée, dont le changement se fait très rapidement. Dans cette perspective, certains compositeurs associent un groupe d’instruments, non pas à une partie, comme vu précédemment, mais à une sous-partie. La forme rondo étant propice à cette diversité, certains compositeurs l’emploient dans leurs mouvements finaux, à l’instar de la *Farandole variée* chez d’Indy, le IV^e mouvement de la *Suite en Rocaille* de Schmitt et le IV^e mouvement du *Quintette* de Françaix. Ce dernier fait apparaître un découpage formel favorisant pleinement l’opposition de groupes instrumentaux tout à fait similaire à ce que l’on a pu observer à grande échelle dans le *Voyage au pays du Tendre* de Pierné :

Mesures	1	9	17	25	33	41	50	65
Structure								
groupes-instruments	violon alto violoncelle	flûte harpe	quatuor (sf flûte)	tutti	alto violoncelle harpe	violon alto harpe	flûte violoncelle harpe	violon alto harpe
Nombre d’instruments	3	2	4	5	3	3	3	3

Mesures	74	81	88	97	103	113	121	129
Structure								
groupes-instruments	flûte harpe	violon harpe	quatuor (sf violon)	violon alto	violon alto harpe	alto violoncelle harpe	violoncelle harpe	tutti
Nombre d’instruments	2	2	4	2	3	3	2	5

Tableau 50 : configuration instrumentale du dernier mouvement en Rondo du Quintette de Françaix

La variété combinatoire est poussée là à son paroxysme puisque les groupes-instruments n’apparaissent pratiquement jamais à deux reprises : Françaix associe ainsi en duo la flûte et la harpe, le violon et la harpe, le violoncelle et la harpe mais également le violon et l’alto. De

même pour les trios, toutes les combinaisons sont abordées, associant le trio à cordes, l’alto le violoncelle et la harpe, le violon l’alto et la harpe, ou encore la flûte le violoncelle et la harpe. Les sections en quatuor se séparent tantôt de la flûte, tantôt du violon, le tout s’inscrivant dans un jeu perpétuel de nouveautés timbriques. Tous ces exemples précédemment cités montrent un traitement des configurations instrumentales intrinsèquement lié à forme globale de l’œuvre, mais aussi à la forme globale adoptée au sein d’un mouvement. Mais on peut également observer, chez certains compositeurs, un changement de protagonistes au sein même d’une phrase musicale, s’appuyant alors sur la carrure naturelle de la mélodie. Un exemple très probant est observable dans le premier mouvement sous-titré « entrée en sonate » de la *Suite en quatre parties* de d’Indy. La première partie respecte le découpage traditionnel d’une forme sonate, en ce sens qu’elle propose deux matériaux thématiques contrastants, séparés par une section transitionnelle modulante et déjà fort développante, puis d’une *codetta* finale. L’auditeur peut aisément percevoir la forme de ce mouvement grâce au travail sur l’instrumentation qui procède par alternance de groupes-instruments dans les sous-parties, mais également dans la carrure de la phrase :

Mesures	1	9	17	21	33	41	45	51	54
Parties	P		T		S			K	
Sous-parties	Pa	Pb	Ta	Tb	Sa	Sb	Ka	Kb	
groupes-instruments	quatuor (sauf harpe)	flûte harpe	quatuor (sauf flûte)	quatuor (sauf flûte)	quatuor (sauf harpe)			tutti	
effectif	4	2	4	4	4			5	

Tableau 51 : configuration instrumentale dans l'exposition du 1^{er} mouvement de la Suite en quatre parties de d'Indy

Le premier groupe thématique P s’articule selon un modèle phraséologique dérivé de la *period*, confiée successivement au violon (Pa) accompagné des instruments à cordes, puis à la flûte (Pb) accompagnée par la harpe. La transition T procède par travail développant et modulant de ce thème, exposé à l’unisson par l’alto et le violoncelle (Ta) puis en imitation au violon et au violoncelle (Tb) sur un accompagnement en complémentarité rythmique assuré par l’alto et la harpe. Le deuxième groupe thématique S, de type *period* également, est exposé par la flûte (Sa) puis par le violon et la flûte (Sb), accompagné par les cordes frottées. La *codetta* procède quant à elle par jeu de questions-réponse entre le violon et la harpe (Ka) puis entre le violon et la flûte (Kb). D’une manière assez homogène, cette exposition de sonate montre une prédominance de l’effectif en quatuor, en alternant la présence de la flûte et de la harpe. Toutefois, l’on peut observer une grande diversité des prises de paroles de chaque instrument, qui suivent de près la carrure mélodique naturelle du discours. Ce choix dans l’écriture et la

construction du discours est particulièrement observable dans les *Variations libres et finale* de Pierné, le I^{er} mouvement de la *Sérénade* de Roussel, le *Quintette* de Cras, mais également dans *Prélude Marine et Chansons* de Ropartz. Dans le mouvement central *Marine*, l'articulation entre les carrures de cinq mesures et la configuration instrumentale est relativement aisée à percevoir.

MESURES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36			
flûte																																							
violon																																							
alto																																							
violoncelle																																							
harpe MD																																							
harpe MG																																							

flûte alto harpe	violoncelle alto harpe	flûte alto harpe	violoncelle alto harpe	<i>tutti</i>	<i>tutti</i> (duo flûte violon)	<i>tutti</i> (duo flûte violon)
------------------	------------------------	------------------	------------------------	--------------	------------------------------------	------------------------------------

Tableau 52 : configuration instrumentale de *Marine* dans *Prélude, Marine et Chansons* de Ropartz.

Dans une première section, la flûte dialogue avec le violoncelle, selon la carrure naturelle de la phrase, ponctuées en fin de carrure par le violon. L'alto et la harpe se voient confier un ostinato, comprenant respectivement une pédale de tonique (*ré* grave) en sourdine et une formule d'accompagnement en arpèges brisés. Dans une deuxième section d'écriture plus homogène, la harpe adopte une écriture de type arpège ascendant et descendant, tandis que le binôme flûte et violon est mis en avant dans un dialogue à parts égales. Le principe de l'ostinato mélodico-rythmique, que l'on retrouve non seulement dans *Marine* mais dès le mouvement précédent et à de nombreuses reprises dans les autres quintettes, permet d'assurer une stabilité sur laquelle pourront évoluer librement les autres instruments.

Dans un troisième et dernier temps, la configuration instrumentale peut échapper à toute corrélation avec la structure formelle ou mélodique. Ce jeu sur les effectifs et l'alternance du nombre d'exécutants dépend davantage de la manière dont le compositeur construit et pense son œuvre, mais également des caractéristiques intrinsèques de son style musical. Certaines pièces montrent une telle diversité dans les configurations instrumentales que l'instrumentation semble être un paramètre de première importance et un profond terreau d'exploration sonore pour la pensée compositionnelle de son auteur. L'un des traits communs à ces œuvres pourrait être une écriture majoritairement contrapuntique, focalisée sur la cellule motivique et non sur le thème ou sur la structure formelle. Cette constatation est particulièrement vraie chez Malipiero, Schmitt ou Ropartz. Malipiero exploite, par exemple, un élément thématique principal qui fera l'objet d'une présentation sans cesse renouvelée, au moyen d'une variété de

Chez Schmitt, la perception d'un foisonnement sonore, ressenti en particulier dans le premier mouvement de la *Suite en rocaille*, provient certainement d'une pluralité de facteurs, parmi lesquels le morcellement de la mélodie et un dialogue contrapuntique quasi constant entre les différents instruments, les nombreux contrechants, l'alternance des modes d'écriture changeant très rapidement – mélodie accompagnée, homophonie, polyphonie – l'effectif instrumental en constante variation, le jeu sur les registres, en particulier aigus. Schmitt traite par conséquent les cinq instrumentistes selon un même niveau hiérarchique, parvenant à faire la synthèse entre la gestion des individualités et du collectif.

MESURES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43							
flûte																																																		
violon																																																		
alto																																																		
violoncelle																																																		
harpe MD																																																		
harpe MG																																																		
effectif	1	3	5	3	5	4	5	1	3	5	3	4	5	4	4	5	4	4	5	4	2	5																												

Tableau 54 : écriture et configuration instrumentale du début de la *Suite en Rocaïlle* de Schmitt

L'analyse de l'écriture et de la configuration instrumentale du début de la *Suite en rocaïlle* (partie A d'une forme ABA') révèle de manière édifiante l'alternance des effectifs requis, changeant parfois à chaque mesure, ainsi que l'extrême variété du nombre d'instrumentistes dans la construction du discours musical, du solo au *tutti*. De manière assez similaire, les trois mouvements de *Prélude, Marine et Chansons* procèdent tous d'une même volonté de varier à l'extrême les types d'écriture et configurations instrumentales. L'étude du début du *Prélude* montre un intérêt à varier les mises en lumière sur un ou deux instruments, mais également un soin particulier pour les transitions en tuilage d'une idée à une autre.

structure	PRELUDE																																																	
MESURES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30																				
flûte																																																		
violon																																																		
alto																																																		
violoncelle																																																		
harpe MD																																																		
harpe MG																																																		
dialogue																																																		
effectif	4				4	2	3	3	3	3	3	2	5	3	5	5																																		

Tableau 55 : configuration instrumentale dans *Prélude de Prélude, Marine et Chansons* de Ropartz (mesures 1 à 30)

La grande variété combinatoire et la rapidité avec laquelle la mélodie change de partie musicale proviennent, chez Ropartz, d'une richesse mélodique permettant le dialogue et le

développement motivique. Les quelque trente premières mesures ne présentent pas moins de quatre idées mélodiques, respectivement à l’alto (mesure 8), à la flûte (mesure 10), au violon (mesure 14) et à la harpe (mesure 17), qui feront l’objet d’un travail motivique avec superposition des différentes idées mélodiques et circulation des quatre motifs aux différentes parties instrumentales. Par ailleurs, Ropartz s’appuie fréquemment sur un dialogue en binômes : le début de l’œuvre voit se confronter l’alto et le violoncelle d’un côté, à la flûte et au violon de l’autre. La cellule motivique de la harpe (entourée), directement issue de la note tenue du début, reprise immédiatement par la flûte, deviendra l’un des marqueurs de l’ostinato mélodico-rythmique qui fait suite.

Exemple 13 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Prélude » (mesures 1 à 7), élaboration du discours mélodique

Plus tard, les binômes mis en avant seront le violon et le violoncelle en relais, mesures 23 à 26, puis la flûte et l’alto en doublures à l’octave mesures 27 à 30. Ces alternances de binômes se complexifient dans la section suivante qui consiste en un large développement motivique propice à cette circulation des idées mélodiques. De même, si la rupture est très franche entre le discours de la flûte finissant et le trio à cordes débutant mesure 14, une transition privilégiant le tuilage d’instruments est adoptée mesures 17 et 18, confiée à la harpe puis la flûte. Il ressort ainsi chez Malipiero, Ropartz ou Schmitt une répartition très équitable du discours musical entre les cinq instruments du quintette, à la faveur d’une écriture majoritairement contrapuntique et polyphonique et d’un jeu de dialogue constant entre les groupes-instruments. Cette manière d’écrire diffère fortement de celle observée dans les quintettes de Françaix, Pierné ou d’Indy, dans lesquels la mise en avant d’un groupe-instrument dépendait fortement de l’organisation formelle de l’œuvre en entier, du mouvement ou de la carrure de la phrase musicale.

Enfin, nous terminerons notre étude du traitement instrumental en abordant la place laissée aux instruments pour s'exprimer individuellement, les compositeurs ne semblant porter que peu d'intérêt au potentiel soliste de chacun : les rares mesures confiées à un instrument seul sont majoritairement employées dans des buts bien précis, que nous pourrions identifier en trois catégories : à des fins transitionnelles, à des fins purement thématiques et à des fins introductives, en lançant une nouvelle idée mélodique, par exemple. L'emploi d'instrument soliste à des fins transitionnelles est celui que l'on retrouve le plus fréquemment dans notre corpus. C'est le cas par exemple de la flûte, à la fin du II^e mouvement de la *Suite en rocaille* de Schmitt (mesures 113 à 119), qui procède par répétition de saut d'octave, conduisant progressivement à la section finale. Cette intervention de la flûte reprend le contenu mélodique et rythmique énoncé par le violon au début de l'œuvre sur lequel est construit tout le mouvement et procède par délitement, en ne maintenant que le saut ascendant – l'octave remplaçant la quinte – et le rythme pointé issu de la sicilienne.



Exemple 14 : SCHMITT, Suite en Rocaille, II (mesures 13 à 18), premier énoncé de la mélodie principale au violon

De même, Pierné généralise l'emploi d'un instrument seul dans les mesures transitionnelles, soit par délitement du matériau précédent, soit par anticipation du nouveau matériau thématique. C'est le cas par exemple du passage transitionnel de la section « jolis vers » à « billets doux », portée par la flûte seule :



Exemple 15 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, partie de flûte seule, passage transitionnel de "jolis vers" à "billets doux"

Par un rappel du profil mélodique très chromatique de la section « jolis vers » finissante et par la répétition d'une cellule motivique devenant la tête du nouveau thème, la flûte anticipe son énoncé intégral au violon quelques mesures plus loin :



Exemple 16 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, thème principal de la section "billets doux" déployé au violon puis en doublure avec la flûte

Cette même cellule motivique clôt la section « billets doux » pour retourner vers le plus calme « Tendre sur Inclinaison ». La transition est alors portée par l'alto seul en diminution rythmique, dans un ralenti progressif et une nuance *piano* :



Exemple 17 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, déitement progressif du matériau thématique dans la transition entre la section "billets doux" et "Tendre sur Inclinaison"

Un dernier exemple montrant les ressorts expressifs d'un passage soudainement réduit à un seul instrument pourrait être l'intervention de la harpe dans le mouvement lent de la *Sérénade* de Roussel. Une première section, qui se développe dès le début du mouvement, présente une sonorité très homogène, émanant de la mélodie éthérée de la flûte, soutenue par un accompagnement homophonique du trio à cordes. Elle s'achève alors sur une disposition avantageuse d'un accord de *ré* mineur en notes tenues en doubles cordes, dans la tessiture grave et de nuance *piano* ; la harpe se fond alors dans la résonance des cordes afin de réaliser une longue descente d'arpèges, du sur-aigu vers le grave. Cette longue mélopée, d'un effet sonore saisissant, se fonde sur un mouvement ascendant-descendant d'arpèges à la main droite et une descente de gamme à la main gauche, balayant en quelques mesures tout l'ambitus de l'instrument. Le même geste musical est réitéré dans les dernières mesures du mouvement, laissant à la harpe le soin de conclure, sur les tenues des quatre autres instruments.

The image displays two systems of a musical score. The first system features staves for Flute (F.), Violin (V.), Alto (A.), Violoncelle (Vllc.), and Harpe (H.). The harp part is marked with dynamics such as *dim.*, *mf*, and *p*, and includes the instruction *arco*. The second system continues the harp part, marked with *p* and *pp*, and includes the instruction *mettez la Sourdine* for the violin and alto parts.

Exemple 18 : ROUSSEL, Sérénade, II, passage transitionnel de la première à la deuxième section confiée à la harpe

Quelques passages d'écriture soliste revêtent, au-delà de la fonction transitionnelle, un intérêt mélodico-structurel plus important, confiant à l'instrument seul le thème principal, le temps de quelques mesures. Ce style « *quasi recitativo* » se retrouve dans l'intervention soliste de l'alto de l'épisode « Soumission » du *Voyage au pays du tendre* de Pierné. La sonorité plaintive de l'alto, tout de chromatismes retournés, est très rapidement rejoint par la harpe. Dans la *Sonata a cinque* de Malipiero, la longue intervention soliste du violon, mesures 319 à 327, se rapproche presque d'une *cadenza* instrumentale, dans son écriture d'impression amesurée. En réalité, l'intervention peut être assimilée à un sujet de fugue repris en strette par l'alto puis par le violoncelle quelques mesures plus tard, dans un ultime travail contrapuntique. Toujours dans cette même œuvre, la harpe soliste amorce la section centrale, en imposant un caractère plus calme (*Andante*), une écriture plus homophonique, en contraste avec l'épisode précédent fortement mouvementé et contrapuntique. Ce passage est également construit sur l'opposition de blocs sonores constitués, d'un côté de la harpe, dans une écriture pleine en accords plaqués, et de l'autre, des quatre autres instruments dans une disposition à quatre voix.

Exemple 19 : MALIPIERO, Sonata a cinque (section centrale, levée de la mesure 75 à la mesure 82), thème-choral énoncé à la harpe seule

Ce thème-choral, toujours présenté à la harpe, revêt une fonction structurante, puisqu'il apparaît à plusieurs reprises de manière transformée, dans un délitement progressif du matériau thématique. Il est une première fois transposé en *sol#m*, réduit à son *incipit* et introduit un solo d'alto (ex a). Plus tard, il est également présenté dans une version simplifiée de son profil mélodique, majorisé et inscrit dans un tempo rapide de marche, en introduction d'un nouveau thème au violon (ex b). Enfin, la répétition insistante des deux premiers accords, à la manière d'un son de cloche, introduit la section *lugubre* à la mesure 258.

ex a (mesures 90 à 94)

ex b (mesures 175 à 178)

Exemple 20 : MALIPIERO, Sonata a cinque, transformations du thème-choral

À l'image de cette évolution du thème-choral chez Malipiero, l'emploi d'un instrument soliste comme lancement d'un nouveau thème ou d'un nouvel accompagnement est en effet très fréquent : c'est tout à fait le cas chez Schmitt qui choisit de confier à la harpe les premières mesures du premier mouvement de sa *Suite en Rocaille*. Schmitt annonce d'emblée ce qui sera l'un des intérêts sonores et relativement peu exploité par les autres compositeurs : l'exploitation simultanée des registres aigus des instruments du quintette (ex a). Il procède de la même manière dans le II^e mouvement, lancé par le violoncelle seul (ex b), dans ce qui constituera le motif rythmique obstiné de l'intégralité du mouvement :

ex a

Sans hâte
N'arpègez les accords que précédés de †
En Mi (†)

HARPE

p

ex b

VIOLONCELLE

p

Animé

Exemple 21 : SCHMITT, Suite en Rocaille, I (début – exemple a) et du II (début – exemple b)

De même, le deuxième mouvement du *Concert à cinq* de Jongen s'ouvre sur un monologue du violoncelle qui présente une nouvelle idée thématique (b) dont le profil est directement issu du thème générateur du début de l'œuvre (a), selon un apparemment cyclique hérité de d'Indy⁶.

Décidé

f

p express.

sourdine

Exemple 22 : JONGEN, Concert à cinq, comparaison du thème générateur de l'œuvre (exemple a, mesures 3 à 8) et le monologue introductif du violoncelle au début du IIe mouvement (exemple b)

Cette nouvelle idée thématique ne sera d'ailleurs reprise puis développée que bien plus tard dans le mouvement⁷, à la faveur d'un large épisode développant qui fera entendre la mélodie successivement au violon, à l'alto, au violoncelle puis à la flûte. A l'instar de la *Suite en quatre parties* de d'Indy, le *Concert à cinq* adopte le principe de cyclicité thématique chère à leurs auteurs.

L'étude de l'*instrumentarium* du genre « quintette avec harpe » montre une grande diversité dans le traitement des instruments et des groupes-instruments. À titre individuel, c'est l'alto qui, en moyenne, dispose d'une partie plus fournie que les autres instruments, en raison de sa polyvalence de jeu et des divers rôles qu'il peut endosser. En termes de répartition du discours mélodique, la flûte représente cette fois l'instrument le plus utilisé dans la plupart des quintettes analysés, en raison certainement de son volume sonore supérieur aux cordes, au registre medium à aigu et à sa technicité lui permettant de répondre à toutes sortes de caractères et

⁶ Le troisième mouvement s'ouvre également par l'énoncé d'un thème dont l'incipit est directement issu du thème générateur. Ternarisé, il en reprend le marqueur rythmique, notamment le rythme pointé, ainsi que le profil intervallique. Voir l'exemple 8 précédemment présenté.

⁷ À partir du repère 5.

d'écritures différents. En termes de combinaisons timbriques, les deux groupes-instruments les plus employés sont le duo flûte et harpe, qui constitue historiquement une alliance de timbres complémentaires particulièrement prisée des compositeurs et du public, et le trio violon alto violoncelle, pour sa capacité à soutenir le discours mélodique de la flûte mais également à conduire une écriture plus homophonique ou polyphonique. Quant au découpage de l'œuvre sur le plan des effectifs mis en jeu, une grande diversité de pratiques est observable, certains compositeurs préférant avoir recours quasi exclusivement au *tutti* ou à quatre instruments simultanément quand d'autres nourriront un intérêt particulier pour la variété des effectifs au sein de leur pièce, en rapport ou non avec la structure formelle inhérente.

2.2. Exploration de la diversité timbrique dans le *tutti* instrumental

L'étude de la gestion des groupes-instruments, des spécificités timbriques et des nombreuses combinaisons sonores qu'offre cette formation en quintette a mis en évidence l'équilibre qui s'opère entre les quatre instruments monodiques, dans leur propension à conduire le discours musical. La flûte reste, certes, l'instrument le plus employé par les compositeurs pour supporter la mélodie, mais elle n'est pas systématiquement mise en avant, certains lui préférant l'alto ou le violoncelle. Quant à la harpe, seul instrument polyphonique, elle tient majoritairement un rôle d'accompagnateur, permettant notamment au violoncelle, à de nombreuses reprises, de se libérer de la fonction de basse harmonique à laquelle elle est souvent réduite. Il convient à présent de s'intéresser au traitement de l'effectif instrumental dans une perspective d'homogénéité et de texture sonore globale, aussi bien lors de passages écrits en mélodie accompagnée, qu'en homophonie pure et en polyphonie. L'emploi du groupe dans son effectif complet permet au compositeur d'explorer des sonorités et des configurations d'écriture jusque-là inexistantes, la gestion des tessitures et des modes de jeu élargissant également la palette des possibles. Dans l'optique d'observer les particularités sonores du quintette dans son timbre global, nous examinerons successivement la recherche d'homogénéité dans l'écriture en mélodie accompagnée, la transposition des concepts d'homogénéité, de fusion et de plénitude chez Koechlin dans le quintette avec harpe, la gestion de l'hétérogénéité dans l'écriture polyphonique et contrapuntique, ainsi que les expérimentations sonores plus originales et propres à ce répertoire en quintette.

2.2.1. Homogénéité et plans sonores dans l'écriture en mélodie accompagnée

Si le chapitre précédent abordait plus généralement la conduite du discours musical, dans son instrumentation et son agencement, il convient à présent d'observer les différentes textures sonores recherchées dans l'accompagnement et dans le rendu global d'une section d'écriture « mélodie accompagnée ». À partir des différentes dispositions des plans sonores⁸, Koechlin admet qu'une bonne homogénéité sonore est garantie en premier lieu par ce qu'il nomme un « fond » homogène, le fond n'étant ni la basse, ni la mélodie, mais que l'on peut identifier par l'espace entre les deux, et couvrant ce que l'on pourrait nommer simplement les parties d'accompagnement. Le but n'est pas de relever de manière exhaustive les différents types d'accompagnement d'une mélodie, mais de dégager certaines tendances d'écriture que l'on retrouve dans toutes les pièces à l'étude, plus précisément – et exclusivement – sur les passages dont l'effectif total comprend quatre ou cinq instruments. Sont ainsi exclus les passages mélodiques dont l'accompagnement est assuré par une ou deux parties. Dans le troisième volume du *Traité d'orchestration*, Koechlin envisage l'homogénéité sonore d'un orchestre comme étant gage de qualité musicale à laquelle doit répondre tout compositeur. Dans les dispositions des parties instrumentales que nous avons présenté sous forme de tableau, la disposition n° 1 relève de l'homogénéité pure, par conséquent elle concerne les sections homophoniques entre cordes. De même la disposition n° 2 et la n° 6 relèvent de la polyphonie et du contrepoint. Les dispositions n° 3 à 5 répondent en revanche d'une écriture comprenant une mélodie, un fond et une basse, configuration la plus couramment employée par les compositeurs et vérifiable quantitativement dans notre corpus. Or, si la disposition n° 3 est conseillée par Koechlin, car garantissant un rendu sonore homogène, la disposition n° 5 est à exclure. Quant à la disposition n° 4, elle diffère seulement de la n° 3 par le nombre d'instruments portant le chant. À partir des propos qu'il développe, nous avons ainsi dégagé cinq catégorisations d'écriture en mélodie accompagnée, plus particulièrement trois types de « fond », qu'il conviendra d'explicitier et d'illustrer dans le répertoire en quintette :

⁸ Voir tableau 29.

	Chez Koechlin		Proposition dans les quintettes		
1	chant fond basse	de timbre différent du reste homogène	chant fond basse	flûte cordes	- fond homophonique - 2 plans sonores distincts
2	chant fond basse	de timbre différent du reste homogène ou pas	chant fond basse	instrument monodiques cordes avec ou sans flûte	- fonds homophonique - 3 plans sonores distincts (chant fond basse)
3	chant fond basse	de timbre différent du reste homogène ou pas	chant fond basse	instrument monodiques cordes avec ou sans flûte	- fonds homophonique - 3 plans sonores distincts (1 chant et 2 accompagnements)
4	chant fond basse	de timbre différent du reste homogène ou pas	chant fond basse	instrument monodique cordes ou flûte en fusion	- fonds en complémentarité rythmique
5	chant fond basse	de timbre différent du reste homogène ou pas	chant fond basse	flûte ou violon cordes ou flûte en fusion	- fonds en lignes mélodiques distinctes

Tableau 56 : principales dispositions en écriture de type mélodie accompagnée conseillées par Koechlin et leur transposition dans le répertoire en quintette

Chez Koechlin, la première disposition conseillée comprend un chant porté par un instrument au timbre et à la facture différente de ceux qui assurent le fond et la basse. L'homogénéité totale est alors assurée s'il y a unité du fonds, garantie lorsqu'une seule famille d'instruments est engagée. Dans les partitions pour quintette avec harpe, cette disposition pourrait correspondre aux passages constitués d'une mélodie à la flûte et d'un accompagnement en homophonie au trio à cordes, englobant la ligne de basse harmonique. Ces passages, relativement fréquents dans la littérature en quintette, apportent en effet un rendu sonore très homogène et une texture globale très équilibrée. Une disposition en deux plans sonores est une constante dans l'écriture de type mélodie accompagnée, à l'instar du thème de la Sarabande dans la *Suite en quatre parties* de d'Indy. La répartition du matériau est simple et clairement identifiable : la mélodie à la flûte est accompagnée par le trio à cordes d'écriture plus horizontale, inscrit dans un registre plutôt grave, du moins en tous points inférieur à celui de la flûte, afin de la mettre en valeur. La harpe, quant à elle, se tait.

The image shows a musical score for a quintet, consisting of five staves. The top staff is the melody, marked with a forte (f) dynamic and a fermata. The second staff is marked piano (p). The third and fourth staves are marked piano (p). The bottom staff is marked piano (p). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple 23 : D'INDY, Suite en quatre parties, III Sarabande (mesures 27 à 38), double plan sonore

Cette combinaison idéale garantissant l'homogénéité – flûte d'une part, trio à cordes de l'autre – ne constitue en aucun cas la seule alternative qu'exploitent les compositeurs de quintette. Du reste, l'homogénéité du fond sonore n'est pas, à notre sens, l'apanage exclusif du trio à cordes : les compositeurs expérimentent à maintes reprises l'élargissement de l'homophonie à d'autres instruments et la recherche de fusion d'un instrument de nature différente à l'effectif du trio à cordes. Dans l'épisode « Billets galants » du *Voyage au pays du tendre* de Pierné, le fond homophonique est attribué à la flûte, au violon et à l'alto, tandis que la mélodie principale est conduite par le violoncelle. Dans cet exemple, la fusion de la flûte avec les deux instruments à cordes se produit naturellement, grâce à l'écriture adoptée : une disposition très resserrée d'accords de sixte et quarte par glissement, une agogique et intensité communes et une homorythmie parfaite.

Exemple 24 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, "Billets galants" (mesures 182 à 191), double plan sonore

Dans le deuxième mouvement « animé » de son *Quintette*, Jean Cras s'appuie, quant à lui, sur la fusion des cordes graves et de la harpe. Le fond sonore accompagnant le thème au violon est en effet confié conjointement à l'alto et au violoncelle en *pizzicato* et soutenu polyphoniquement par la harpe. Cette fusion de la harpe et des cordes frottées apporte un équilibre sonore intéressant, puisqu'elle associe l'attaque sèche des *pizzicati* des cordes avec des accords de harpe dans le registre aigu, créant ainsi un son sec et peu résonant.

Exemple 25 : CRAS, *Quintette, II (début)*, double plan sonore

De la même manière, d'Indy n'hésite pas à fusionner le son de la harpe avec le trio à cordes entier, dans le début de la « farandole variée », dernier mouvement de sa *Suite en quatre parties*. Flûte et violon énoncent la mélodie à l'octave, laissant aux autres instruments le soin de réaliser le soutien harmonique. Dans ce passage, il est à souligner un décalage entre la volonté du compositeur et la réalité du rendu sonore. Les accords plaqués requis et la rythmique imposant un silence après leur émission sont en réalité plus complexes à mettre en œuvre avec exactitude : l'exécution de triples cordes à l'alto impose nécessairement à l'interprète de scinder l'accord en deux et d'anticiper le temps, tandis que la harpe ne peut, dans la vitesse imposée, étouffer sans bruit parasite les cordes de l'accord joué et préparer le suivant. Elle n'a d'autre choix que de laisser résonner l'accord, changeant ainsi la rythmique et l'effet sonore voulu.

Avec entrain (Mouv^t de Marche)

Exemple 26 : D'INDY, Suite en quatre parties, IV « farandole variée » (début), double plan sonore

Dans ces exemples abordés chez d'Indy, Cras et Pierné, l'équilibre des forces consiste à opposer deux blocs sonores. Dès lors que la ligne de basse se démarque du fond, l'écriture en quintette est redéfinie en trois plans sonores distincts, et non plus seulement deux, dans un schéma correspondant à la deuxième disposition du tableau 1. Fond et basse sont parfois homogènes, lorsqu'ils ont tous deux recours exclusivement au trio à cordes. C'est le cas, par exemple, du mouvement lent de la *Sérénade* de Roussel dont on perçoit aisément les trois plans sonores mis en jeu : le chant *cantabile* de la flûte dans l'aigu, l'accompagnement en doubles cordes homophoniques au violon et à l'alto ainsi que les punctuations du violoncelle en *pizzicato*. L'alliance de trois textures sonores différentes, dans le détachement de la mélodie principale, l'accompagnement lisse et obstiné des cordes et de la profondeur percussive du violoncelle confèrent à ce mouvement une impression éthérée, presque atemporelle.

Andante, ♩ = 80

Exemple 27 : ROUSSEL, Sérénade, II (début), triple plan sonore

Contrairement à l'exemple précédent, fond sonore et ligne de basse sont le plus souvent hétérogènes : dans le répertoire en quintette en effet, nombreux sont les passages dans lesquels la ligne de basse est confiée à la harpe, souvent à la main gauche seule, afin de bénéficier des sons profonds et résonants des cordes en métal. Chez Françaix, l'intégralité du premier

mouvement du *Quintette* repose sur cette disposition en trois plans bien identifiés : le thème principal se déploie à la flûte, le fond est confié au violon et à l’alto en sourdine, tous deux en homorythmie, la basse est assurée par le violoncelle en *pizzicato* et par la harpe en relais.

Exemple 28 : FRANCAIX, *Quintette, I (début)*, triple plan sonore (chant fond basse)

Chez Schmitt, les deux idées mélodiques déployées dans le troisième mouvement relèvent chacune d’une écriture contrastante : la première se fait entendre dès les premières mesures, dans une écriture en mélodie accompagnée, tandis que la deuxième est présentée à l’alto à la mesure 26, dans une écriture plutôt homophonique. L’influence réciproque des deux idées mélodiques, dans l’épisode développant se fait, non dans la superposition des deux, mais dans l’influence de l’écriture de l’une sur l’autre. Aussi la première idée mélodique est-elle directement influencée par l’homophonie de la deuxième quand le violoncelle réitère le premier thème dans la partie centrale :

Exemple 29 : SCHMITT, *Suite en Rocaille, III (mesures 49 à 56)*, triple plan sonore (chant fond basse)

Malgré la disposition qui diffère d’une logique de registre – mélodie à l’aigu, basse au grave, Schmitt propose ici son thème au violoncelle, la basse en *ostinato* est assurée par la

harpe, tandis que le fond sonore est effectué par la flûte, le violon et l’alto en glissement d’accords de sixte.

Le quintette *Variations libres et final* de Pierné joue, lui, de ces plans sonores et les relais entre les instruments. Des mesures 276 à 284, le compositeur reprend cette triple distribution de la mélodie, du fond et de la basse, mais alterne les rôles et opte pour une configuration sonore plus originale :

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Violin (V. en), Alto (Alt.), Violoncelle (V. ll.), and Harpe (H.). The score is for measures 276 to 283. The flute part is marked 'en dehors ma p' and 'quasi tromba'. The violin and alto parts are also marked 'quasi tromba' and 'pp'. The harp part is marked 'pp' and 'en dehors'. The score includes dynamics like 'cresc.' and 'mf'. There are yellow highlights in the harp part, indicating specific passages.

Exemple 30 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 276 à 283), triple plan sonore (chant fond basse)

Le fond sonore en homorythmie est proposé à la flûte, au violon et à l’alto et consiste en un parallélisme d’accords de quinte sur rythme de marche. A la disposition resserrée s’ajoute également l’indication « quasi tromba » dans une intensité *piano* à *pianissimo*, ce qui concourt à cette recherche d’unité dans la texture globale des trois instruments. Le chiasme entre le violoncelle et la main droite de la harpe s’effectue sur un rythme de deux mesures, alternant aux deux instruments l’énoncé de la mélodie du *Final* et la basse harmonique réduite en une pédale de tonique dans le grave.

Lorsque la harpe assure conjointement le chant à la main droite et la basse à la main gauche, elle offre la possibilité de répartir les trois plans sonores de manière équitable entre les voix. Chez Ropartz par exemple, un passage particulièrement expressif du dernier mouvement de *Prélude, Marine et Chanson* trouve une certaine ampleur dans les binômes d’instruments choisis. Chaque plan sonore comprend deux lignes : la mélodie principale est confiée au violon et à l’alto en doublure à l’octave, l’accompagnement en *ostinato* associe la flûte et la main droite de la harpe également en doublure à l’octave, tandis que la basse est assurée par le violoncelle et la main gauche de la harpe à l’unisson. Cette répartition équitable des plans donne à la fois de l’ampleur au discours et une grande lisibilité des rôles de chaque instrument.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked with a forte *f* dynamic. The second and third staves also start with *f*. The fourth staff begins with *f* and then transitions through *dim.* (diminuendo) to *p* (piano). The fifth staff starts with *p* and then *pp* (pianissimo). A *Poco rit.* (Poco ritardando) instruction is placed above the fourth staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Exemple 31 : ROPARTZ, Prélude Marine et Chansons, "Chansons" (mesures 62 à 67), équilibre des plans sonores

Chez Schmitt, les superpositions des plans sonores relèvent bien souvent d'une réflexion très poussée autour de la texture et de la richesse du son. Le passage central du dernier mouvement présente ainsi une configuration intéressante des lignes mélodiques, bousculant les rôles habituellement attribués aux instruments du quintette. La singularité de la disposition provient ici de la doublure de la mélodie à la flûte et au violoncelle, la basse harmonique assurée également par le violoncelle ainsi que l'accompagnement en flux de doubles croches proposé sous deux formes différentes par le violon et l'alto ainsi que par la harpe.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked *p cantando* (piano cantando). The middle staff is marked *arco* (arco). The bottom staff is marked *p cantando*. A yellow highlight covers a melodic line in the top staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests. A circled number '9' is visible in the bottom left corner of the score.

Exemple 32 : SCHMITT, Suite en rocaille, IV (mesures 73 à 80), singularité des plans sonores

La superposition de trois plans sonores n'est pas réduite à la simple configuration « mélodie-fond-basse » telle que présentée par Koechlin. Une configuration récurrente dans l'écriture en quintette, celle que nous avons numéroté 3 dans le tableau 1, consiste à superposer une ligne mélodique à deux accompagnements distincts, le premier étant le fond homogène et le deuxième une autre proposition mélodico-rythmique souvent contrastante ou complémentaire de ce dernier. La configuration la plus employée reste la mélodie confiée à la flûte, le fond sonore en homophonie aux cordes, et la harpe effectuant un accompagnement distinct. Ce nouvel équilibre ne remet pas en cause, selon nous, la question de l'homogénéité

du rendu sonore, puisqu'un fond homogène est assuré par les cordes. C'est le cas par exemple dans *Prélude, Marine et Chansons* de Ropartz.

Exemple 33 : ROPARTZ, *Prélude, Marine et Chansons*, « *Prélude* », (mesures 58 à 61), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)

Après avoir présenté les différents matériaux thématiques au début de son *Prélude*, le compositeur développe une idée mélodique à la flûte, sur laquelle vient se superposer une deuxième idée à la harpe, qui devient par là un motif d'accompagnement intéressant dans le balancement rythmique qu'il suggère. Le trio à cordes effectue quant à lui des tenues expressives jouées *pianissimo* dans un registre medium-grave. Dans *Marine*, la même répartition des plans sonores est employée par Ropartz dans sa partie centrale. La mélodie évolue dans un premier temps à la flûte, puis au violon, puis en dialogue entre les deux instruments ; le fond en homophonie comprend des tenues au trio à cordes puis à l'alto et au violoncelle, tandis que la harpe propose un accompagnement en arpèges ascendants et descendants, là encore dans un souci de remplissage temporel.

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of three staves: a vocal line (soprano clef) with a yellow highlight, a piano accompaniment (treble clef), and a harp accompaniment (bass clef). The vocal line features a melodic phrase with a yellow highlight. Dynamics include *marcato*, *meno f*, and *f*. The bottom system also consists of three staves: a vocal line (soprano clef) with a yellow highlight, a piano accompaniment (treble clef), and a harp accompaniment (bass clef). Dynamics include *p* and *mf*.

Exemple 34 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Marine » (mesures 24 à 32), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)

Le même principe de répartition en trois plans sonores superposés, entre la flûte, le trio à cordes et la harpe, est également employé par Malipiero, notamment dans les dernières mesures de sa *Sonata a cinque*. La sourdine du trio à cordes dans le registre aigu confère au passage une sonorité feutrée et douce, renforcée par l'ostinato de la harpe. Dans un second temps, le chiasme qui s'opère entre l'immobilisme de la harpe puis des cordes (en bleu) face au thème choral de la partie lente aux cordes puis à la harpe (en orange) rappelle l'écriture majoritairement contrapuntique de la pièce.

The image shows a musical score for Malipiero's *Sonata a cinque*. It consists of five staves: Flûte (treble clef), Violon (treble clef), Alto (alto clef), Violoncelle (bass clef), and Harpe (bass clef). The flute part features a melodic line with triplets. The string trio (Violon, Alto, Violoncelle) is marked *con sordina* and plays a sustained chord. The harp part plays an ostinato. Dynamics include *p*.

The image shows a musical score for Example 35, titled 'MALIPIERO, Sonata a cinque (fin de la pièce), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)'. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Harp (Hrp.). The Flute part is the melodic line, starting with a triplet of eighth notes. The Violin and Viola parts provide harmonic support, with some notes highlighted in orange and blue. The Harp part consists of chords and arpeggiated figures, with some notes highlighted in blue and orange. The score is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Exemple 35 : MALIPIERO, Sonata a cinque (fin de la pièce), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)

Un dernier exemple de cette répartition des plans sonores pourrait être extrait du premier mouvement de la *Suite en rocaille* de Schmitt, pour l'effet saisissant qu'il produit à l'auditeur. Alors que l'écriture de la première partie du mouvement se montre particulièrement foisonnante dans son traitement polyphonique, l'arrivée d'un deuxième thème plus lent et de nature plus expressive se révèle inattendue et surprenante. Le passage relève bien d'un triple plan sonore dans lequel la flûte porte la mélodie, l'homogénéité du fond est assurée par l'écriture verticale du trio à cordes et l'accompagnement de la harpe ponctuée les fins de phrases. Par la suite, la partie de harpe se densifie progressivement.

The image shows a musical score for Example 36, titled 'SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 46 à 53), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)'. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Harp (Hrp.). The Flute part is the melodic line, starting with a triplet of eighth notes. The Violin and Viola parts provide harmonic support, with some notes highlighted in orange and blue. The Harp part consists of chords and arpeggiated figures, with some notes highlighted in blue and orange. The score is in 3/4 time and ends with a double bar line.

Exemple 36 : SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 46 à 53), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)

Ce passage central mérite que l'on s'y attarde, car il met en lumière une quatrième configuration des plans sonores particulièrement employée par les compositeurs de quintette : celle proposant, sous une mélodie principale, un accompagnement constitué de plusieurs lignes en complémentarité mélodico-rythmique. Le compositeur s'inscrit davantage dans une

recherche de texture sonore et de continuité du flux musical, dans l'intérêt qu'il porte à l'enchevêtrement des lignes entre elles. Le thème déployé dans l'exemple précédent se poursuit quelques mesures plus loin, précisément dans cette idée d'une complémentarité des lignes et des instruments entre eux, conduisant à une densification progressive du discours. Dans une première orchestration de ce thème, la flûte et le violoncelle dans l'aigu reprennent le thème en doublure à l'octave, accompagné par le violon et l'alto en homorytmie et miroir dans le mouvement de leur sextolet de doubles, et en complémentarité rythmique avec la flûte :

Exemple 37 : SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 83 à 66), complémentarité rythmique des parties d'accompagnement

Une nouvelle combinaison instrumentale est proposée dans la poursuite immédiate du thème. Celui-ci est présenté cette fois de manière éclatée entre les différents instruments, tandis que les lignes mélodiques de l'accompagnement s'enchevêtrent de manière très construite.

Exemple 38 : SCHMITT, Suite en Rocaïlle, I (mesures 71 à 77), complémentarité rythmique des parties d'accompagnement

Nous y retrouvons en effet de multiples complémentarités, à plusieurs échelles : le principe du miroir entre l'alto et le violoncelle, la superposition de trois temps sur deux,

notamment entre la flûte et le couple alto/violoncelle, les mouvements contraires entre la flûte et la harpe, l'opposition entre le *legato* des cordes et de la flûte, par opposition au *staccato* des accords de harpe, ou encore le remplissage rythmique des valeurs longues de la mélodie confié à l'accompagnement (crochets rouges). Ce traitement contrapuntique complexe et foisonnant trouve son prolongement naturel dans les sections d'écriture plus polyphonique.

C'est cette même complémentarité que l'on retrouve également chez Pierné au début de son *Voyage au pays du tendre*. Voulant figurer les remous du fleuve « inclination » sur lequel vogue le protagoniste fictif, Pierné propose un accompagnement au trio à cordes en remplissage rythmique à l'égard de la flûte soliste.

Exemple 39 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre de Pierné, "Inclination" (mesures 6 à 16), complémentarité rythmique

L'écriture de ce passage montre un soin apporté au flux continu de la musique, comprenant une mélodie souple et « paisible » confiée à la flûte, accompagnée par le trio à cordes. En matière de complémentarité rythmique des voix, le trio à cordes est pensé en regard de la partie mélodique, dont le rythme obstiné est une croche pointée et une double. Ramené à un paradigme de doubles croches, le thème de la flûte insiste sur les 1^{er} et 4^e doubles croches, le violon joue sur les 1^{er} et 2^e doubles croches (vert), puis sur les 1^{er}, 2^e et 4^e doubles croches (violet), l'alto et le violoncelle sur les 3^e et 4^e doubles croches (rose et bleu). Cette complémentarité rythmique est également pensée l'intérieur-même de l'accompagnement, notamment entre les lignes mélodiques du trio à cordes. L'alto et le violoncelle s'échangent

deux motifs rythmiques, l'un comprenant un demi-soupir et une croche (bleu), l'autre un demi-soupir et deux doubles croches (rose), le motif rythmique du violon (vert) étant lui-même en complémentarité rythmique avec les deux autres instruments (motif rose). La répartition des temps forts et des temps faibles est également remarquablement équilibrée, puisque la flûte et le violon marquent l'appui sur le premier temps, tandis qu'alto et violoncelle marquent le contre-temps.

L'évolution du thème principal du premier mouvement de Cras s'inscrit également dans cette recherche de variété de présentations contrapuntiques, au moyen d'un accompagnement sans cesse renouvelé. Ce thème est présenté à la flûte dès les premières mesures de l'œuvre, son profil mélodique, qui comprend une valeur longue sur sept temps et demi puis des valeurs brèves, étant particulièrement propice à l'écriture en complémentarité rythmique :

Exemple 40 : CRAS, Quintette, I (début), présentation initiale du thème principal

Après avoir été traité en homorythmie (mesures 14 et suivantes), puis abandonné au profit de deux nouvelles idées thématiques – l'une à six temps (mesure 24), l'autre « animé » (mesure 51) – ce thème fait l'objet de plusieurs développements mélodiques, tous reposant sur la complémentarité rythmique. L'une des combinaisons instrumentales de cette section développante présente le thème à la flûte, dont la valeur courte finale est étirée, et un accompagnement particulièrement dense des cordes.

Exemple 41 : CRAS, Quintette, I (mesures 91 à 94), développement du thème principal

Dans cette configuration instrumentale, soulignons le contrepoint renversable entre le violon et l’alto, l’ostinato rythmique du violoncelle en arpèges ascendants et descendants et la stabilité rythmique de la harpe. Une dernière occurrence du thème, dans une autre configuration instrumentale, est proposée à partir de la mesure 103. Cette fois, le thème est proposé au violon en diminution rythmique, alto violoncelle et harpe l’accompagnant, chacun proposant une figure rythmique différente et complémentaire. La stabilité de la métrique est assurée conjointement par le violoncelle en *pizzicato* et la main gauche de la harpe qui effectuent un battement de quinte en miroir. La main droite de la harpe effectue quant à elle une figure d’accompagnement en remplissage du temps, tandis que l’alto développe, en *ostinato* là encore, l’identité rythmique du thème principal.

Exemple 42 : CRAS, Quintette, I (mesures 103 à 106), développement du thème principal

Cette écriture des lignes réalisant l'accompagnement trouve un paroxysme de complexité lorsqu'elles évoluent non pas en complémentarité l'une de l'autre mais en totale autonomie et liberté, ce que nous avons classé comme étant la cinquième et dernière disposition d'écriture, dans le tableau n°1 de ce présent chapitre. La superposition de lignes mélodiques autonomes, dans une complémentarité non plus de valeurs rythmiques mais de caractère, est très fréquemment employée par certains compositeurs, notamment dans les sections en *tutti*. Les possibilités sonores semblent infinies, dans la variété des registres employés, des variations d'intensité, des profils mélodico-rythmiques et des modes de jeux. La *Sérénade* de Roussel est l'œuvre comprenant le plus de diversité en matière de combinaisons sonores, à l'image de l'épisode final présentant un travail contrapuntique intéressant :

The image shows a musical score for five instruments: Flute (F.), Violin (V.), Alto (A.), Cello/Double Bass (C.), and Harp (H.). The Violin and Harp parts are highlighted in yellow. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Flute part starts with a *mf* dynamic, while the Violin and Harp parts start with a *ff* dynamic. The Alto part features a *f* dynamic. The Cello/Double Bass part features a *f* dynamic. The Harp part features a *ff* dynamic. The score is in G major and 4/4 time.

Exemple 43 : ROUSSEL, Sérénade, III « Presto » (mesures 230 à 237), fond en lignes mélodiques autonomes

Ce passage est construit sur un matériau thématique énoncé au violon, doublé à l'octave par la main droite de la harpe, et un accompagnement comprenant des ponctuations rapides de la flûte dans l'aigu tombant sur les valeurs longues du thème, de la stabilité métrique confiée aux noires du violoncelle et de la main gauche de la harpe, et un remplissage dynamique de l'alto en *trémolo* de doubles cordes. Ce type d'écriture par superposition de lignes mélodiques trouve une résonance particulière chez les compositeurs portés naturellement sur l'écriture contrapuntique et le développement motivique, à l'instar de Vincent d'Indy. Le dernier mouvement, récapitulant les différents matériaux thématiques de l'œuvre dans une conception cyclique bien caractéristique, fait entendre à nouveau le deuxième groupe thématique de la forme sonate du premier mouvement, avec un soin particulier apporté à l'indépendance des lignes d'accompagnement :

30 Moins vite et expressif

Exemple 44 : D'INDY, Suite en quatre parties, IV (mesures 21 à 26), fond en lignes mélodiques autonomes

Le passage montre davantage une superposition de contrechants mélodiques accompagnant le thème soliste de la flûte, plutôt qu'une recherche de sonorités inouïes, dans un geste compositionnel relativement classique. Nous retrouvons le même procédé chez Jongen, dont le travail de développement mélodique l'amène à faire entendre à plusieurs reprises un même thème en renouvelant à chaque fois la section accompagnante. Après une présentation de son thème générateur au début de son œuvre, exposée à la flûte sur fonds homogène de cordes, celui-ci est proposé dans plusieurs configurations instrumentales faisant apparaître un tissu sonore complexe. Dans le premier exemple, il est porté par le violon et l'alto en doublure à l'octave, soutenu par des motifs rythmiques en *ostinato*, comme les arpèges rapides descendants à la flûte, les triolets en broderie de doubles cordes au violoncelle et les accords en alternance aux deux mains à la harpe.

1er mouvement

Exemple 45 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 193 à 196), fonds en lignes mélodiques autonomes

Plus tard, lorsque le thème est repris par la flûte, le violon propose un contrechant travaillant sur un motif directement issu du thème générateur (en bleu), l'alto et le violoncelle

effectuent un bariolage homorythmique en tremolos, tandis que la harpe marque davantage la basse harmonique et la division temporelle.

Exemple 46 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 252 à 255), fonds en lignes mélodiques autonomes

La grande majorité des passages en mélodie accompagnée et comprenant un fonds multi-mélodique témoigne d'un travail sur la sonorité de l'ensemble, la recherche d'inouï sonore dans la combinaison des lignes musicales entre elles ; ces passages en *tutti* seront largement commentés dans le chapitre suivant consacré aux expérimentations sonores de l'effectif au complet. Deux exemples pourraient s'inscrire dans ce domaine d'expérimentations sonores, sans toutefois recourir à des modes de jeux spécifiques. Il s'agit du dernier mouvement du *Quintette* de Cras, qui fait preuve d'une diversité d'écriture tout à fait originale ; les premières mesures de ce mouvement « très animé », semblables à l'esprit d'une danse espagnole à trois temps, se rapprochent d'une sonorité de guitare, dans le geste d'arpège ascendant de la harpe combiné aux notes *staccato* de la flûte et aux *pizzicati* du violon et de l'alto.

Exemple 47 : CRAS, Quintette, IV (début), fonds en lignes mélodiques autonomes

Cette texture rythmique et percussive contraste en tous points avec une autre idée thématique déployée quelques mesures plus loin, mettant en jeu une superposition de lignes mélodiques autonomes mais complémentaires dans le caractère. Ainsi, une très forte perception de balancement est matérialisée par des arpèges au violoncelle et une rythmique « longue-brève » au thème principal à la flûte. La harpe quant à elle évolue librement dans un motif mélodique en *ostinato*. Notons également les jeux d'imitation et de relais entre le violon et l'alto :

Exemple 48 : CRAS, Quintette, IV (mesures 45 à 52), fonds en lignes mélodiques autonomes

L'écriture en mélodie accompagnée s'émancipe de la simple configuration comprenant une ligne mélodique principale et une ligne d'accompagnement. La mise en évidence de cinq configurations de plus en plus complexes – partant de ce double plan sonore pour aller vers une superposition de lignes mélodiques dans un travail contrapuntique plus poussé – montre une large palette de configurations possibles dans l'écriture en quintette. Si l'homogénéité propre au trio à cordes est fréquemment employée dans les sections en accompagnement, la flûte fusionne souvent avec les cordes, au sein d'un même plan. L'homogénéité sonore peut être également explorée, non seulement dans la fusion de plusieurs instruments en homorythmie, mais aussi dans une écriture reposant sur la complémentarité rythmique entre les différents instruments. En cela, la distinction entre une homogénéité sonore recherchée dans la continuité du discours et l'hétérogénéité des timbres dans leur individualité est tenue.

2.2.2. Effets et fonction de l'écriture en homorythmie

En opposition à l'horizontalité des lignes musicales dans l'écriture en mélodie accompagnée et celle plus polyphonique et contrapuntique, le recours à la verticalité de l'écriture en homophonie ou homorythmie est diversement employée par les compositeurs de quintette avec harpe, avec de grandes disparités selon les pièces du corpus. D'une manière

globale, l'écriture en homophonie représente une proportion de 7 à 42% du discours musical de chaque quintette, selon la répartition suivante :

Compositeur, œuvre	écriture en homophonie à l'échelle de l'œuvre (%)	écriture en homophonie à l'échelle du mouvement (%)	
CRAS, <i>Quintette</i>	33	I	13
		II	19
		III	73
		IV	29
FRANÇAIX, <i>Quintette</i>	8	I	0
		II	0
		III	22
		IV	11
INDY (d'), <i>Suite en quatre parties</i>	14	I	3
		II	38
		III	0
		IV	14
JONGEN, <i>Concert à cinq</i>	20	I	13
		II	4
		III	29
MALIPIERO, <i>Sonata a cinque</i>	17		
PIERNÉ, <i>Variations libres et final</i>	26		
PIERNÉ, <i>Voyage au pays du tendre</i>	42		
ROPARTZ, <i>Prélude, Marine et chanson</i>	7	I	17
		II	0
		III	3
ROUSSEL, <i>Sérénade</i>	8	I	7
		II	6
		III	11
SCHMITT, <i>Suite en rocaille</i>	27	I	25
		II	22
		III	32
		IV	29

Tableau 57 : part de l'écriture en homophonie dans chacun des quintettes avec harpe

Certains compositeurs, comme Françaix, Ropartz ou Roussel, ne font qu'un usage très restreint de l'écriture en homophonie ou homorythmie ; il en est de même pour d'Indy et Malipiero qui accordent davantage d'intérêt aux deux autres types d'écriture. Un cinquième à un quart de la musique du *Concert à cinq* de Jongen, des *Variations libres et final* de Pierné et de la *Suite en rocaille* de Schmitt est d'écriture en homophonie ou homorythmie. Cras et Pierné, dans le *Voyage au pays du tendre*, consacrent, au contraire, une grande partie de leur pièce à ce type d'écriture. Cette dernière œuvre est, nous l'avons vu précédemment, celle qui fait montre de la plus grande diversité quant à la gestion des instruments et des groupes-instruments, ainsi que des différents *tempi* et caractères. Si l'on étudie l'organisation interne du *Voyage au pays du tendre*, dont la répartition entre la mélodie accompagnée et l'homophonie est parfaitement

équilibrée (42% chacune, 16% pour la polyphonie), on constate alors une alternance très nette des écritures des différentes sections, jouant sur le contraste ou la complémentarité :

Parcours	Embarquement	Fleuve inclination	retour embarq.	village Petits soins	Tendresse	(transition)	Empressement	Confiante amitié
Mesures	1	6	18	22	40	77	89	123
Mouvement	<i>quasi andantino</i>			<i>allegretto</i>	<i>poco meno</i>	<i>animato un poco</i>		<i>lento moderato</i>
type d'écriture dominant	mélodie accompagnée				homophonie	polyphonie		homophonie

Parcours	Perfidie méchanceté	Mer d'inimitié	Soumission	Billets galants	Jolis vers	Billets doux	Tendre sur inclinaison	retour embarq.
Mesures	141	150	166	182	202	233	284	296
Mouvement	<i>allegro vivo</i>		lent	vif		vif et léger	<i>Tempo primo</i>	
type d'écriture dominant	homophonie		mélodie accompagnée	homophonie		mélodie accompagnée		

Tableau 58 : répartition des types d'écriture dominants dans le Voyage au pays du tendre de Pierné

Chez Pierné davantage que dans tout autre quintette, l'écriture en homophonie est employée indifféremment dans les sections lentes et dans les sections rapides. C'est, à l'échelle de la pièce, l'alternance des styles d'écriture qui est recherchée avant tout, pour correspondre au plus près au support extra-musical sur lequel s'appuie la pièce. Ainsi, dans les tumultes de la vie amoureuse, le protagoniste feint de se noyer dans la « mer d'inimitié », section confiée aux cordes à l'unisson. Outre le fait qu'aucun autre quintette n'a recours à l'unisson entre trois parties – le violoncelle évoluant néanmoins une octave en dessous du violon et de l'alto à l'unisson, la musique repose sur une ligne chromatique sinieuse qui procède par duplication au demi-ton ou ton en-dessus à chaque mesure, figurant ainsi l'inévitable attirance des abysses.

MER D'INIMITIÉ

The musical score consists of two systems. The first system (measures 150-157) features a string quartet and harp. The string quartet parts are marked 'p tumultueux' and 'laissez vibrer'. The harp part is marked 'p' and 'laissez vibrer'. The second system (measures 158-165) continues the string quartet parts with 'dim.' markings and the harp part with 'p' and 'laissez vibrer'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple 49 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre (mesures 150 à 157), traitement homophonique (unisson et doublure)

Afin de représenter musicalement des remous tempétueux des vagues, Pierné use d'un registre particulièrement grave aux quatre instruments à cordes, d'un profil mélodique globalement descendant (surlignage jaune), d'une nuance globale *piano* dont les nombreux soufflés ou *crescendi* viennent donner du relief. Les premières mesures adoptent une homophonie stricte dans le trio à cordes, tandis que les lignes prennent leur autonomie dans les quatre suivantes. Remarquons la prégnance des intervalles augmentés ou diminués, particulièrement le triton, entre le violon et l'alto, amplifiant l'intention chromatique. La harpe, quant à elle, ne peut réaliser un discours aussi chromatique, *a fortiori* dans un tempo relativement élevé ; aussi Pierné procède-t-il par octaves en enharmonies, particularité technique de la harpe grâce à la configuration des pédales, en une simplification mélodique de la ligne du violon.

À l'exception des quintettes de Pierné et de Malipiero conçus en un seul mouvement, l'on observe également de grandes disparités dans le recours à l'écriture en homophonie en fonction des différents mouvements d'une même œuvre, ce que Florence Doé avait également mis en lumière dans le corpus des quatuors à cordes français du tournant du XX^e siècle. En dégagant statistiquement la part de l'homophonie dans chacun des mouvements, elle a mis en évidence une caractérisation très nette de l'écriture en fonction de la nature et la place du mouvement dans l'œuvre. L'architecture globale de ces quatuors à cordes à l'étude répondant, de manière similaire, à l'héritage classique – premier mouvement modéré, généralement de forme sonate, deuxième mouvement en scherzo, troisième mouvement de tempo lent, final vif – la comparaison des objets d'étude et l'analyse des résultats a permis de dégager une tendance générale que l'auteure explicite en ces termes⁹ :

Plusieurs tendances se dégagent des mouvements examinés à travers les trois catégories principales [d'écriture] définies auparavant. De manière générale, une hiérarchie ressort de l'exploitation des différents types d'écriture : la mélodie accompagnée domine le plus souvent, suivie respectivement du contrepoint et de l'homorythmie. Le *scherzo*, toutefois, se distingue de l'ensemble des mouvements par un emploi plus soutenu d'agencements homorythmiques et par davantage d'équilibre entre ceux-ci et l'écriture contrapuntique. Les *Andante* et *Adagio* se caractérisent par une forte présence de la mélodie accompagnée alors que les mouvements initiaux utilisent le plus intensément divers agencements contrapuntiques [...]. Autrement dit, on peut discerner un certain nombre d'agencements caractéristiques au sein de chaque mouvement. Le premier se distingue relativement équilibré entre les différents types de mélodies accompagnées, par une utilisation discrète de l'écriture en homorythmie et par un contrepoint présent, tantôt linéaire, tantôt sous forme de dialogue [...]. Le *scherzo*, au contraire, privilégie les agencements homorythmiques et la mélodie accompagnée simple qui se détache nettement d'un fond tandis que le contrepoint est souvent moins présent [...]. Si le mouvement lent se caractérise par la plus forte présence de la mélodie accompagnée, celle-ci se répartit différemment [...]. L'homorythmie reste rare en revanche et l'écriture en dialogue constitue la majeure partie des agencements contrapuntiques [...]. Le final se distingue lui aussi par plusieurs particularités. D'une part, la mélodie accompagnée sur fond domine nettement les autres agencements mélodiques [...]. D'autre part, la présence plus soutenue de l'homophonie renforce le caractère brillant, conclusif des derniers mouvements.

Pour le répertoire du quatuor à cordes, Florence Doé révèle une tendance à la concordance entre l'écriture et les types de mouvements – lents, *scherzo*, allegro de sonate par exemple – concordance qui ne se vérifie pas dans notre corpus de quintettes. D'une part, l'agencement des mouvements diffère fortement selon les pièces : les quintettes comprenant trois ou quatre mouvements reposent bien évidemment sur l'alternance des *tempi* et des caractères, mais n'adoptent pas une architecture commune. D'autre part, ce ne sont pas dans les mouvements rapides assimilés au *scherzo* que l'on rencontre le taux le plus important d'écriture

⁹ Florence Doé de Maindreville, *Les Quatuors à cordes français joués à la Société Nationale entre 1887 et 1910*, thèse de doctorat en musique et musicologie présentée sous la direction de Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 334-336.

en homorythmie ; au contraire, il apparaît très nettement que ce sont dans les mouvements lents. Cela est observable dans le 3^e mouvement « andante » chez Françaix, le 2^e mouvement « modéré sans lenteur » sous-titré « air désuet » chez d'Indy, le 1^{er} mouvement « andantino » correspondant à la section *Prélude* chez Ropartz, le 3^e mouvement « sans lenteur », comportant l'indication « mouvement très modéré de menuet » de Schmitt et le 3^e mouvement « assez lent, sans traîner » de Cras. Seuls le « presto » et le « très décidé » des derniers mouvements de Roussel et Jongen font office d'exception. Cette nette caractérisation de l'écriture homophonique dans les mouvements lents répond, selon nous, à la volonté du compositeur de travailler la texture sonore du quintette, l'équilibre des voix et l'homogénéité du discours, le choix des dispositions, le parallélisme des lignes entre elles, générant des glissements harmoniques. Le mouvement lent, propice à l'introspection, aux sonorités feutrées et riches, offre la possibilité de déployer une atmosphère sonore et une temporalité spécifiques. À cette fin, il apparaît que l'écriture en homophonie est employée de manière relativement similaire d'un compositeur à l'autre, notamment pour véhiculer une expressivité et une sensibilité particulières, que ce soient dans les mouvements lents en tant que tels, ou dans les sections lentes au sein d'un mouvement vif. Jean Cras, par exemple, qui porte majoritairement son intérêt sur le *tutti* instrumental, déroule une musique qui procède bien souvent par paliers successifs conduisant vers un sommet paroxystique en fin de mouvement. Cette conduite progressive se fait au moyen d'une densification du discours, d'un ambitus et d'une intensité de plus en plus larges. Le début du troisième mouvement, largement homophonique, procède, dans un premier temps, en une présentation du thème principal en relais entre le violon et la flûte, suivant une carrure de deux mesures. À l'issue de ces seize mesures, une première récapitulation du thème dans son intégralité est proposée à la flûte et au trio à cordes, dans une totale homogénéisation du son :

The image shows a musical score for a quintet, consisting of four staves. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score begins with a 'C' time signature and the instruction 'a Tempo'. The dynamics are marked as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, indicating a melodic line that is being developed across the staves.



Exemple 50 : CRAS, Quintette, III (mesures 17 à 30), expressivité de l'écriture homophonique

C'est précisément lors de ces passages très expressifs qui se déploient dans les mouvements lents, chez Cras, Françaix, d'Indy, Ropartz ou Schmitt par exemple, que l'on observe ce qui pourrait correspondre à la conception de la plénitude chez Koechlin. Avant de revenir plus en détails sur certaines spécificités sonores relevant justement de l'homogénéité, la fusion ou la plénitude, il convient d'observer les différentes fonctions que peuvent revêtir les passages en homorythmie. L'une d'entre elles pourrait être d'amener un contraste d'écriture ou de caractère d'avec la section précédente. Cela est observable par exemple chez Malipiero, dont le thème-choral étudié précédemment¹⁰ opère un contraste surprenant avec la section très contrapuntique qui la précède. Dans le mouvement introductif de *Prélude, Marine et Chanson*, ce même contraste saisissant est recherché par Ropartz afin d'introduire une nouvelle idée mélodique d'écriture verticale, mettant fin à un passage particulièrement contrapuntique :



Exemple 51 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, "Prélude" (mesures 34 à 40), contraste d'écriture

Dans une même idée de contraste, mais cette fois sur le plan instrumental, un autre recours à l'homorythmie s'inscrit dans l'intention d'opposer simultanément des blocs de

¹⁰ Voir pages 408 et 409.

groupes-instruments, voire des types d'écriture différents, à l'image de la section « billets galants » du *Voyage au pays du tendre*, précédemment étudié. Dans cet épisode, le groupe-instrument comprenant la flûte, le violon et l'alto, en homorythmie stricte, répond et s'oppose à la ligne mélodique du violoncelle solo. C'est également ce principe d'opposition des instruments qui régit le mouvement lent « Air désuet » de la *Suite en quatre parties* de Vincent d'Indy, puisqu'il est construit sur l'alternance des sections en mélodie accompagnée assurées par la flûte, le violoncelle et la harpe, et des sections en homorythmie par le *tutti* instrumental. Un dernier exemple se situe dans le premier mouvement du *Quintette* de Cras, passage opposant la flûte et le trio à cordes en homorythmie, aux interventions de harpe :

The image displays a musical score for Example 52, titled 'CRAS, Quintette, I (mesures 115 à 128), opposition des groupes-instruments'. The score is written for a woodwind and string ensemble, and a harp. The woodwinds and strings play in a rhythmic pattern, while the harp provides a melodic line. The harp part includes the notes UT# and LA in the first system, and FA# and SOL# in the second system. The woodwinds and strings play in a rhythmic pattern with dynamics like ff and mf.

Exemple 52 : CRAS, Quintette, I (mesures 115 à 128), opposition des groupes-instruments

D'une manière générale, les sections en homorythmie permettent de renforcer l'énoncé d'une idée mélodique. La contribution d'un grand groupe d'instruments – quatre ou cinq habituellement – donne du poids au thème, en jouant sur l'effet de masse. Par conséquent, on retrouve bien souvent l'idée d'une présentation récapitulative d'un thème en fin de phrase, de section, de mouvement, voire d'œuvre, selon que l'on se positionne à l'échelle macro ou microscopique. Schmitt, par exemple, systématise les fins de phrases en traitement

homorythmique dans l'intégralité du premier mouvement de sa *Suite en rocaïlle*, sorte de marqueur auditif pour une meilleure perception des ponctuations et carrures. Cette réunion en fin de phrase n'est pas sans rappeler un processus largement employé dans la musique vocale sacrée, en particulier dans le répertoire baroque.

Exemple 53 : SCHMITT, Suite en Rocaïlle, I (mesures 32 à 36), homorythmie de fin de phrase

De même, nombreux sont les épisodes chez Cras qui répondent à cette même utilisation de l'écriture en homorythmie. La fin de phrase s'impose alors comme une synthèse sonore requérant une densité et une intensité élevées.

Exemple 54 : CRAS, Quintette, II (mesures 32 à 36), homorythmie de fin de phrase

À l'échelle de la section à présent, les compositeurs ont particulièrement recours à l'homorythmie à la fin des épisodes développants ou tout autre épisode conduisant le discours vers un élargissement sonore progressif. Le rassemblement des instruments jouant en homorythmie apparaît alors comme une manière d'amplifier le discours, de marquer un paroxysme expressif, accompagné bien souvent d'une intensité plus élevée et d'une plus large amplitude sonore. Dans le final de la *Suite en Rocaïlle*, la mélodie principale est accompagnée,

jusqu'alors, d'un tissu complexe de lignes musicales. Pour clore cet épisode de développement mélodique, Schmitt fait entendre une dernière fois le thème en homorythmie, dans un *accelerando* progressif.

The image shows a musical score for Schmitt's Suite en rocaille, IV, measures 85-100. The score is in 4/4 time and features a complex texture of lines. A yellow highlight covers the first system, and a green vertical bar marks the end of the section. The score includes markings such as 'cresc.', 'En dehors', 'Accélérez peu à peu', and '1er mouvt (vif)'. The key signature is F# and the tempo is marked 'vif'.

Exemple 55 : SCHMITT, Suite en rocaille, IV (mesures 85 à 100), homorythmie de fin de section

Malipiero est également très coutumier de ce principe d'amplification sonore en fin d'épisode développant : en témoigne la fin de la section centrale *allegro moderato* dont l'écriture en homorythmie aux instruments monodiques vient à la fois clore un travail contrapuntique en *tutti* et conduire vers un épisode plus calme :

The image shows a musical score for Malipiero's Suite en rocaille, IV, measures 85-100. The score is in 4/4 time and features a complex texture of lines. A yellow highlight covers the first system, and a green vertical bar marks the end of the section. The score includes markings such as 'f', 'pizz.', 'arco', and '1er mouvt (vif)'. The key signature is F# and the tempo is marked 'vif'.

4 *rall.*

Fl.

Vln.

Alt.

Vlc.

Hrp.

Exemple 56 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 298 à 303), homorythmie de fin de section

Chez Jongen enfin, le vaste premier mouvement repose sur l'exploitation de trois thèmes différents. Le troisième, introduit par le trio à cordes mesure 83, fait l'objet d'un important travail développant à l'issue duquel l'ultime énoncé du thème confié à la flûte, au violon et à l'alto en doublure d'octave est traité en canon avec la harpe, en décalage d'un temps. Cet épisode paroxystique est renforcé par une nuance *forte* et l'indication interprétative *con anima*.

8

Fl.

Vln.

Alt.

Vlc.

Hrp.

f con anima

f con anima

f con anima

f marcato

Exemple 57 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 124 à 131), homorythmie en canon du tutti instrumental en fin d'épisode développant

Au dernier niveau architectural, on retrouve ce même recours à l'écriture en homophonie et cette même finalité dans les fins de mouvements et de morceaux, respectant ainsi une certaine logique, voire tradition, de confier les dernières mesures au *tutti* instrumental. Ces fins de mouvement ou œuvre peuvent revêtir différents profils, selon que le compositeur opte pour une homophonie stricte des cinq instruments – des unissons, des tenues, un dernier énoncé thématique ou simplement un accord final – ou partielle – à trois ou quatre instruments, le ou les autres proposant un nouveau motif mélodique. Quantitativement parlant, huit des dix

quintettes à l'étude s'achèvent dans une écriture en homorythmie totale ou partielle ; Françaix, d'Indy et Schmitt (en complémentarité rythmique toutefois) terminent leur œuvre sur une homorythmie stricte entre les cinq instruments ; les autres compositeurs privilégient nettement une homophonie partielle confiée aux instruments monodiques et laissant à la harpe l'opportunité de faire entendre un ultime énoncé thématique (Roussel et Malipiero), d'égrener un motif d'arpège ascendant (Pierné dans le *Voyage au pays du tendre* ou Ropartz) ou d'effectuer un *glissando* (Cras). Seul Pierné, dans les *Variations libres et final*, achève son œuvre sur des tenues en homorythmie au trio à cordes, un arpège ascendant à la harpe et une instrumentation déficiente, privée de sa flûte. Ropartz, quant à lui, évite l'homophonie finale et préfère l'extinction de sa musique dans un délitement progressif, impliquant une diminution du tempo, une intensité de plus en plus faible, ainsi qu'une simplification du matériau mélodique. L'homophonie et le *tutti* favorisent naturellement une certaine amplitude sonore, donnant ainsi de l'éclat et du rayonnement au final de l'œuvre. Par conséquent, la majorité des œuvres s'achève dans une nuance *forte* ou *fortissimo*. Quelques-unes requièrent au contraire douceur et apaisement, comme dans les deux quintettes de Pierné, ceux de Malipiero et Roussel.

Outre les fins d'œuvre, les fins de mouvements intermédiaires présentent une plus grande variété de profils d'écriture et d'instrumentation, pouvant maintenir le principe de l'homorythmie comme chez Schmitt et Roussel à la fin de tous leurs mouvements, chez Cras (III), chez Jongen (I) ou chez d'Indy (I). Ce dernier choisit d'ailleurs de faire entendre son thème générateur à l'unisson et en doublure aux cinq instruments, thème dont le profil mélodique et la quinte ascendante structurent l'intégralité de la pièce dans une conception cyclique.

Exemple 58 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (fin), fin en homorythmie et doublures aux cinq instruments

Jongen propose, dans l'éclatant final de son premier mouvement, une opposition de blocs sonores entre la flûte et le trio à cordes en homorythmie et la harpe laissée libre d'effectuer des *glissendi*¹¹. Les dernières mesures réemploient l'effet de stéréophonie provoqué par le décalage d'accords entre la flûte et le trio à cordes d'un côté, la harpe de l'autre que nous avons précédemment rencontré lors de l'épisode développant traité en canon (exemple 55). Ce jeu de questions-réponses est à nouveau employé dans le début du III^e mouvement dans la section d'accompagnement.

The image shows a page of musical notation for Example 59. It consists of two systems of staves. The left system includes staves for woodwinds and strings, with a harp part at the bottom labeled 'Harpe diatonique' and 'Harpe chromatique'. The right system continues the harp part and includes a 'Tempo' marking. Various performance instructions like 'allargando' and 'Tempo' are present throughout the score.

Exemple 59 : JONGEN, Concert à cinq, I (fin), homophonie en blocs sonores

Lorsqu'il n'y a pas homophonie finale, le recours au *tutti* dans une simple superposition de lignes mélodiques distinctes reste néanmoins le procédé le plus fréquent, à l'instar des mouvements de Cras (I et II), de Françaix (I, II) et d'Indy (II). Enfin, le procédé de délitement sonore se retrouve de manière beaucoup plus fréquente à l'intérieur de l'œuvre, comme chez Ropartz qui généralise ce procédé à la fin de ses trois mouvements, ainsi que la *Sarabande* chez d'Indy (III) et l'*Andante* (III) chez Françaix. D'une manière assez similaire entre les compositeurs, l'écriture en homophonie ou homorythmique est employée avant tout pour son rôle d'amplificateur sonore, à l'échelle d'une phrase, d'un mouvement ou d'une œuvre. Une rupture du discours mélodique au profit d'un passage vertical aura un effet sonore saisissant, tout comme les jeux de spécialisation entre différents groupes-instruments évoluant chacun en homorythmie. C'est dans cet effet de masse propre à l'écriture en homorythmie que les compositeurs cherchent le plus l'homogénéité sonore du discours.

¹¹ Nous remarquerons, au passage, que Jongen propose, lorsque cela est nécessaire, deux alternatives de jeu, en fonction de la harpe utilisée. La harpe qu'il appelle « diatonique » effectue des glissés requérant des notes enharmoniques, tandis que la version pour harpe chromatique consiste en des arpèges ascendants, puisque celle-ci ne peut réaliser l'échelle requise par le *glissando*.

2.2.3. « Homogénéité, plénitude et fusion » appliquée à l'écriture en quintette

Il convient à présent d'aborder plus précisément les trois notions que sont homogénéité, plénitude et fusion, abordées par Koechlin dans son *Traité d'orchestration*, et qui ont été précédemment explicitées de manière théorique. L'application de ces conceptions sonores dans la littérature en quintette mérite d'être adaptée, car elle ne peut revêtir les mêmes enjeux que ceux observables, par exemple, dans le quatuor à cordes. Au contraire et paradoxalement, elle se trouve certainement plus proche des enjeux sonores de l'orchestre symphonique, dans la gestion des différents timbres et familles d'instruments. La définition d'homogénéité telle que la conçoit Koechlin « résulte de *timbres semblables* et de tessitures qui se correspondent¹² », doublée d'une parfaite connaissance des dispositions d'écriture et respectant des « espacements logiques¹³ ». Cette homogénéité sonore pourrait correspondre, dans notre répertoire, à la façon dont les compositeurs vont lier les instruments entre eux pour générer un son unique et indissociable. Dans cette optique, l'écriture en homophonie est largement plébiscitée, puisqu'elle aspire, par nature, à unir plusieurs timbres dans une seule émission sonore. Koechlin voit, dans cette écriture homogène, deux principaux recours. La première « a surtout sa raison harmonique, puisque [l'écriture homogène] aide à “l'audition verticale”¹⁴. Il précise : « la question d'homogénéité intervient particulièrement lorsqu'il s'agit des accords et de l'audition harmonique ». Par conséquent, dans ce qui pourrait correspondre à une écriture perçue comme homogène, d'après les canons de Koechlin, retenons les nombreux exemples précédemment cités requérant une écriture verticale du trio en homorythmie ou évoluant par glissement harmonique. Les caractéristiques relevant des qualités homogènes d'une musique pourraient donc correspondre, pour Koechlin, au recours exclusif des cordes frottées de tessiture identique, à l'homorythmie stricte et au choix d'une disposition resserrée. Chez Pierné par exemple, dont l'exemple ci-dessous pourrait correspondre en tous points à la présentation du théoricien, l'homogénéité du trio à cordes est associée aux ponctuations discrètes de la flûte et au soutien harmonique de la harpe :

¹² Koechlin, *Traité d'orchestration*, volume 3, Paris, Echig, p. 3 ?

¹³ *Idem*, p. 4.

¹⁴ *Idem*, p. 16.

Exemple 60 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 49 à 57), homogénéité du trio à cordes

L'entité « trio à cordes » correspond à cet idéal d'homogénéité, puisque les instruments d'une même famille sont à privilégier en ce sens. Koechlin précise d'ailleurs, concernant les pratiques orchestrales¹⁵ :

Il ne faut pas songer à compléter l'harmonie d'un groupe donné, par un ou deux instruments d'un autre groupe. Le manque d'homogénéité qui se produirait alors, serait de nature à vous empêcher de bien saisir la signification des accords. C'est pourquoi [...] si l'on utilise deux ou plusieurs groupes, il faut que l'harmonie de chaque groupe soit complète, ou du moins qu'elle se suffise à elle-même [...]. Un groupe peut n'être représenté que par une partie mélodique (chant principal ou contrepoint d'accompagnement). Mais en règle générale un accord est réalisé par des instruments de même groupe.

Koechlin admet ainsi que l'homogénéité « convient aussi à des fonds *neutres*, qui ne doivent pas attirer l'attention¹⁶ ». Elle est garantie dans le cas d'une écriture en mélodie accompagnée constituée d'un fond sonore homogène, par conséquent confié à un même groupe d'instruments – dans le cas de notre formation, comprendre le « trio à cordes » – et d'un chant principal confié à un instrument d'une autre famille – il s'agit de la flûte. Là encore, de nombreux passages ont été exposés relevant de cette configuration. Toutefois, étant donnée la configuration singulière du quintette avec harpe, l'on peut se demander si l'homogénéité ne pourrait pas être perçue dans d'autres configurations instrumentales que celles d'une simple homorythmie de cordes. Une réflexion sur l'intégration de la flûte au sein d'une écriture homorythmique pourrait être, en ce sens, une première piste à étudier, car beaucoup de passages musicaux relèvent en réalité d'une homorythmie à quatre instruments (flûte, violon, alto, violoncelle). Les compositeurs de l'époque ne trouveraient-ils pas, dans cette formation, un moyen de renouveler les conceptions habituellement faites autour de l'homogénéité sonore ?

¹⁵ Koechlin, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶ *Ibidem*.

En observant les nombreux passages relevés et explicités dans les chapitres précédents et l'étude des groupes-instruments, la flûte associée à un duo de cordes frottées (flûte-violon-alto, flûte-violon-violoncelle, flûte-alto-violoncelle) est fort peu exploitée. Seule la combinaison flûte et trio à cordes semble être abondamment utilisée. Ce groupe-instrument constituerait-il une alternative intéressante au seul trio à cordes ? Pourrait-il garantir une homogénéité globale de l'ensemble ? Il faudrait également prendre en considération l'évolution du volume sonore de la flûte des années 1920 à nos jours, pour comprendre les possibilités d'intégration de la flûte dans le trio à cordes, dans le respect de l'équilibre sonore inhérent. Il est évident que la flûte connaît, depuis un siècle, un certain nombre d'améliorations de sa facture, en particulier dans le domaine des possibilités techniques, de la vélocité et du volume sonore. En témoignent les enregistrements sur disque que le Quintette Instrumental de Paris a mené dans les années 1930 et qui nous sont aujourd'hui parvenus. L'écoute moderne de ces enregistrements d'époque révèle une nette prédominance sonore du violon par rapport à la flûte, légèrement en retrait, ce qui est à l'exact opposé des interprétations modernes. Pourrait-on penser que le volume sonore de la flûte, vraisemblablement moindre au début du siècle, faciliterait son intégration au sein du trio à cordes ?

L'intégration de la flûte au sein du trio à cordes, dans le cas d'une écriture homorythmique dans laquelle elle peut en assurer la partie supérieure ou l'une des voix intermédiaires, relève du processus sonore que Koechlin nomme en réalité « fondu », ou bien « fusion ». Koechlin précise : « les conditions les plus favorables à ce qu'on appelle le fondu, d'abord, évidemment les sonorités *homogènes* sont celles qui s'y fondent de la manière la plus intime. [...] celles de tessitures analogues avec des timbres pas exactement pareils », en ayant recours notamment « à l'action fondante de certains instruments¹⁷ ». La flûte traversière n'est pas, selon Koechlin, un instrument *liant*, lui préférant nettement l'alto, les cors, les saxophones ou les clarinettes. Toutefois, il précise¹⁸ :

Il faut pourtant que les timbres ne jurent pas, qu'ils ne soient pas si étrangers l'un à l'autre, qu'on les croirait venus de deux endroits différents. [...] Mais d'autre part, même avec des timbres moins analogues que clarinette et basson, ou alto et clarinette dans le grave, on obtient des sonorités fondues : en combinant les bois et les cordes, et surtout les cordes et les cors.

¹⁷ Charles Koechlin, *Traité de l'orchestration*, volume 3, Paris, Eschig, p. 8.

¹⁸ Koechlin, *op. cit.*, p. 7.

Nombreux sont les passages relevant d'une volonté de fusion de la flûte aux timbres des cordes. Dans un contexte d'écriture homorythmique aux quatre instruments, un soin particulier doit être apporté à la réalisation harmonique et aux dispositions adoptées : lorsque la flûte porte la mélodie principale, par exemple, les dispositions harmoniques choisies par les compositeurs évitent généralement le décrochage de la flûte dans l'aigu et privilégient un resserrement des dispositions dans le medium-grave ou au contraire une polarisation du son dans l'aigu. Chez Malipiero par exemple, le thème de son épisode *andante* central est présenté sous deux dispositions intéressantes. La première réalisation du thème requiert un jeu dans le registre aigu des quatre instruments, selon un espacement d'une octave entre la ligne de basse assurée par le violoncelle et l'alto, et une disposition resserrée de la flûte, du violon et de l'alto à distance de tierce ou quarte. Il est évident qu'un travail d'équilibre sonore doit être mené par les interprètes pour parvenir au *pianissimo* souhaité par le compositeur.

Exemple 61 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 82 à 89), fusion de la flûte et des cordes, thème de l'Andante

La poursuite du thème, quelques mesures plus loin, propose une autre configuration intéressante, cette fois-ci dans le medium-grave des instruments. On remarquera, cette fois, la doublure à l'octave inférieure de la flûte par le violon et le croisement de l'alto venant doubler le thème de la flûte à la tierce inférieure. Ce parallélisme est contrecarré par une ligne de basse harmonique autonome avec effet d'augmentation rythmique par le violoncelle.

Exemple 62 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 97 à 102), fusion de la flûte et des cordes, poursuite du thème

Un même décrochage vers l'aigu de la flûte, du violon et de l'alto est opéré dans le deuxième mouvement de la *Suite en Rocaille* de Schmitt. De disposition tout à fait similaire, la fusion entre la flûte et les instruments à cordes se produit par l'emploi de doublures à la tierce ou à l'octave et la proximité directe de la ligne de violon pouvant rivaliser avec la flûte sur le plan de l'intensité. Les lignes horizontales des trois instruments dans l'aigu sont soutenues par les accords pleins de la harpe et du violoncelle en *pizzicato*, provoquant un effet de contraste saisissant.

Exemple 63 : SCHMITT, Suite en rocaille, II (mesures 101 à 107), fusion de la flûte et des cordes

Nous pourrions observer un dernier exemple de fusion entre la flûte et les cordes, dans un contexte d'écriture homorythmique où la flûte porte la mélodie principale : dans le *Quintette* de Jean Cras, son mouvement lent se clôt dans un apaisement et une sérénité totale, au moyen d'une homorythmie fusionnelle entre la flûte, le violon et l'alto, une ligne de basse souple au violoncelle et un contrechant en arpèges de la harpe. L'équilibre sonore du fond homogène (flûte, violon, alto) se veut particulièrement bien dosé, au moyen d'une écriture en homorythmie, d'une intensité et d'indications d'expression communes et là encore d'une disposition resserrée des accords :

Exemple 64 : CRAS, Quintette, III (dernières mesures), fusion de la flûte et des cordes

Bien évidemment, l'intention du compositeur n'est pas là de nier les caractéristiques sonores de la flûte afin que celle-ci imite les cordes. Dans le cas où bois et cordes s'unissent d'une même voix, Koechlin parle davantage de « couleur » plutôt que de « fusion », résultant d'un « harmonieux mélange de timbre¹⁹ ». Beaucoup plus rare est le cas où la flûte ne porte pas la mélodie principale mais, au contraire, réalise une voix harmonique intermédiaire ; la fusion des timbres se fait plus difficilement ou nécessite une certaine habileté d'écriture. Force est de constater que Pierné, dans l'épisode de la « tendresse », parvient parfaitement à obtenir l'équilibre sonore nécessaire à cette fusion entre le violon porteur de la mélodie « *molto espressivo (en dehors)* » et la flûte, l'alto et le violoncelle qui en assurent l'accompagnement.

¹⁹ « La fusion la plus complète a lieu dans le cas de l'homogénéité, c'est entendu ; mais l'homogénéité n'est pas une condition *sine qua non* de toute sonorité fondue, et souvent même la « couleur » est plus caractéristique avec un harmonieux mélange de timbres ». (Charles Koechlin, *Traité de l'orchestration*, op. cit., p. 3).

TENDRESSE
Poco meno (68 = ♩)

SOLO
p molto espr. (en dehors)

arco

Poco meno (68 = ♩)

MI
LA
poco. sost.

Exemple 65 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, « tendresse » (mesures 40 à 53), fusion de la flûte et des cordes

Là encore, un soin particulier a été apporté au choix d'une disposition d'accords plutôt resserrée, jouant sur les nombreux frottements expressifs de type retard ou appoggiature. Comme chez Malipiero, en-dessous d'une sonorité homogène émanant de la réalisation harmonique du violon, de la flûte et de l'alto, une ligne de basse harmonique peut évoluer librement, confiée au violoncelle. D'une manière générale, le recours à la flûte se fait nécessairement dans le but de mettre en valeur son timbre et ses qualités propres, dans une démarche opposée à l'homogénéité sonore ; lorsque celle-ci se retrouve intrinsèquement liée aux autres voix, c'est davantage dans une recherche d'hétérogénéité sonore qu'elle se place, au moyen d'une écriture en polyphonie contrapuntique ou lors de développement thématique. Les passages dans lesquels la flûte joue le rôle d'accompagnateur et se substitue, la plupart du temps, au violon de manière totalement convaincante, c'est-à-dire sans que l'auditeur porte inévitablement son attention sur elle, sont extrêmement rares. Dans l'épisode développant de son « Entrée en sonate » d'Indy tente une fusion de la flûte avec le violon et l'alto, en accompagnement du violoncelle, puis avec l'alto et le violoncelle, en accompagnement de la flûte.

mf en dehors

mf

en augm.

mf

en augm.

marqué

mf

marqué

Exemple 66 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (mesures 75 à 86), fusion de la flûte et des cordes

Il n'est pas étonnant de constater que le croisement de la flûte avec le violon se réalise plus facilement dans les sections polyphoniques, mettant davantage en évidence les lignes contrapuntiques et donc l'hétérogénéité sonore. Quelques habiletés sont parfois nécessaires, pour favoriser la fusion entre la flûte et les cordes, même dans un registre aigu et sur-aigu, registre le plus sonore de la flûte. Les compositeurs ont régulièrement recours à la différenciation des indications d'intensité qui, à défaut de pouvoir être techniquement respectées, signalent à la flûte qu'elle doit se mettre en retrait de ses partenaires. Le cas du *scherzo* du *Quintette* de Francaix est particulièrement représentatif à cet égard :

The image shows two systems of musical notation for the Quintette II by Francaix. The first system covers measures 106 to 114, and the second system covers measures 115 to 121. The flute part is highlighted with blue boxes around the 'ppp subito' and 'ppp' markings. The violin part includes 'arco' and 'l'archet à la corde' markings. The piano part includes 'pizz' and 'pp' markings. The score is in 3/4 time and features five staves: Flute, Violin, Violoncelle, Viola, and Piano.

Exemple 67 : FRANCAIX, Quintette, II (mesures 106 à 121), adaptation des indications d'intensité

Puisqu'elle ne porte pas le thème, confié au violon, la flûte intervient avec une intensité sonore moindre que les autres instruments. En revanche, nul besoin d'intensité plus élevée lorsqu'elle reprend le thème mesure 109, les quatre instruments jouent *ppp*. De même, lorsque

la flûte reprend le thème mesure 116, il lui est demandé de jouer *ppp* tandis que les instruments du trio jouent « à la corde », mode de jeu habituellement plus sonore qu'au milieu du chevalet.

Enfin, la troisième notion développée par Koechlin est celle de la plénitude sonore qui, à défaut d'être explicitement définie, renvoie à l'idée d'une orchestration riche, d'une écriture fournie, dont on soignera aussi bien les dispositions que les doublures. Koechlin précise ainsi sa pensée²⁰ :

La plénitude existe encore lorsque le fond est suffisamment homogène et solide, sur lequel se détache un thème dont le timbre peut être tout à fait différent de celui du fond. Et cela, même avec deux motifs dont les timbres ne se ressemblent pas, si ces 2 motifs sont établis sur un fond bien homogène. Il y a aussi la question des doublures. Plénitude peut se manifester par éclat et vigueur mais aussi par certaines lourdeurs de fondus pâteux (celle de ces soupes où, selon le mot déjà cité, « la cuillère tient debout »). On ne la saurait reprocher à Wagner, qui double toujours à bon escient et conserve un sens très lucide de l'équilibre même dans le démesuré : il reste le maître de ses sonorités grasses. On ne saurait non plus reprocher à Saint-Saëns la discrétion, la sobriété de ses moyens – qui parfois touchent à la sécheresse, mais sans y tomber [...]. La tradition française de l'orchestre à timbres nets (déjà reconnaissable chez Rameau) reste encore vivace, autant chez Ravel que chez Bizet. Mais l'un et l'autre savent se faire libres, c'est-à-dire n'hésitent pas à doubler pour la plénitude : ce qu'ils font à l'instant précis (et là seulement) où la doublure est nécessaire, avec un art qui atteint droit au but. Il est en réalité plusieurs sortes de plénitudes [...]. Il y a celle qui résulte de la disposition des accords, du choix des notes à doubler et de la richesse de l'écriture contrapuntique.

Ces épisodes de plénitude constituent généralement un paroxysme expressif, mais peuvent revêtir plusieurs formes : celle d'aboutissement sonore en tant que tel, recherchant ce que Koechlin nomme « éclat et vigueur » au moyen d'un travail sur les registres et sur un volume sonore important, le tout dans un tempo relativement élevé ; celle au contraire que l'on pourrait qualifier d'aboutissement serein, sorte de plénitude de l'extase sonore. Dans cette configuration, le remplissage de l'espace sonore joue un rôle de tout premier ordre, la nuance peut être douce, le *tempo* peut être lent mais l'intention se concentre sur une recherche de beauté sonore au moyen d'un lyrisme exacerbé et d'une écriture riche dont certains compositeurs, comme Cras, sont particulièrement coutumiers. Outre le premier mouvement construit davantage dans la succession, puis superposition d'éléments thématiques contrastants, il apparaît dans son *Quintette* une étonnante similitude dans le déroulé temporel et la manière de gérer l'expressivité musicale. L'effet recherché par Cras est bien souvent celui d'une progression expressive du discours musical qui tend vers un épisode paroxystique survenant aux deux-tiers ou à la fin du mouvement. Cette structuration temporelle en *crescendo* expressif n'est bien évidemment pas nouvelle, même largement exploitée par certains compositeurs

²⁰ Koechlin, *op. cit.*, p. 6 et 7.

romantiques. Elle se manifeste, dans l'œuvre de Cras, par plusieurs procédés : d'une part, une densification progressive du discours musical, en particulier par le biais des différentes lignes secondaires de type accompagnement ou contre-chant, l'exploitation d'un large ambitus sonore et un discours mélodique attiré par les registres extrêmes, une intensité sonore de plus en plus soutenue. Dans une même optique, le compositeur aurait également pu jouer sur l'effectif instrumental pour accompagner sa progression expressive au moyen d'une augmentation du nombre des interprètes en jeu, ce qui n'apparaît toutefois pas distinctement. Les possibilités infinies de texture sonore issues, non pas de l'alternance des groupes-instruments, mais du groupe-quintette en lui-même apparaissent comme plus stimulants pour Cras qui, de tous les compositeurs étudiés, est celui qui emploie majoritairement l'effectif dans sa totalité (93% de sa musique). D'autre part, et dans cette perspective d'extase sonore, Cras peut pousser l'expressivité jusqu'à l'arrivée d'une ultime section lente, aux lignes mélodiques multiples, sorte de temps suspendu. C'est ainsi que s'achève son deuxième mouvement, après un épisode particulièrement intense (assez animé, mesure 106). *L'accelerando* et le *crescendo* progressifs conduisent à une récapitulation thématique d'écriture très fournie mais dans un tempo lent et une nuance *piano*.

The image shows a musical score for Example 68, Cras, Quintette, II. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Lent' and 'p' (piano). It features a complex texture with multiple melodic lines in the upper staves and a dense accompaniment in the lower staves. The second system is marked 'Cédez' and 'a Tempo', followed by 'Rall. poco a poco'. It continues the complex texture with various dynamics and tempo markings. The score includes detailed notation for notes, rests, and articulation.

Exemple 68 : CRAS, Quintette, II (dernières mesures), plénitude sonore

L'écriture suit une logique de plans sonores différenciés et de catégorisation très nette en fonction des instruments : la flûte, tantôt en valeurs longues tantôt en mélodie de style *quasi* improvisé, se détache du reste de l'ensemble ; le soutien harmonique est confié au violoncelle et au violon en valeurs longues, dans un balancement rythmique intéressant ; l'alto, quant à lui, énonce le thème principal du début du mouvement qui devient motif d'accompagnement. L'exploitation des registres est également déterminant dans le remplissage de l'espace sonore : fixés dans un registre aigu puis suraigu, flûte et harpe se complètent dans les modes d'émission et d'entretien du son (valeurs longues à la flûte, valeurs brèves et sèches à la harpe, *glissandi*). L'espace *medium* est occupé par le violon et l'alto, l'un en valeurs longues, l'autre en remplissage rythmique, tandis que le registre grave du violoncelle, en particulier les quintes à vide, donne de la profondeur à l'ensemble. Le mouvement lent de la *Sérénade* de Roussel s'achève également, à la manière de Cras, dans une sorte de plénitude extatique exploitant les mêmes ressorts que précédemment, dans un tempo moindre (*Adagio*) et une nuance faible. Le registre aigu et suraigu y est largement exploité aux cinq instruments qui concourent, dans une nuance *pianissimo*, à créer une atmosphère éthérée et atemporelle. Les lignes mélodiques font fi de la métrique à six temps, tout comme la descente d'arpèges de la harpe, balayant toute l'amplitude de l'instrument, sur des tenues en sons harmoniques des autres partenaires. Le travail des registres et des nuances y est particulièrement étudié : sur une pédale de tonique du violoncelle se croisent la flûte, jouant la mélodie principale, et le fond sonore réalisé au violon et à l'alto, dans un registre plus aigu que la flûte. La hiérarchisation des nuances contribue à équilibrer le *tutti*. La harpe revêt un intérêt particulier, puisqu'elle clôt le mouvement en un geste plagal de ses deux accords dans le grave contrastant avec les sonorités cristallines du reste de l'ensemble. Son apparition soudaine est en quelque sorte une réminiscence de son intervention venant clore la première partie.

Exemple 69 : ROUSSEL, Sérénade, II (dernières mesures), plénitude sonore

Outre ces épisodes de plénitude extatique, la plénitude plus expressive et sonore est largement exploitée par Cras. Le troisième mouvement, correspondant au mouvement lent de son *Quintette*, offre un terrain propice au déploiement de plusieurs épisodes de plénitude qui procèdent tous de la même manière : *crescendo* et *accelerando* progressifs, densification de l'écriture instrumentale, large amplitude sonore. Comme le mouvement précédent, il s'achève sur une section lente et calme précédée d'un large épisode paroxystique comprenant deux grandes montées d'expressivité successives. La première montée procède elle aussi par paliers successifs de deux mesures :

Exemple 70 : CRAS, Quintette, III (mesures 70 à 81) première étape de plénitude sonore

Concernant les effets d'amplification sonore mis en œuvre par l'auteur, nous pouvons identifier la doublure de la ligne mélodique à distance de sixte (violon-violoncelle tout d'abord, flûte-violon ensuite), puis la ligne mélodique est reprise en homorythmie à disposition resserrée à partir du chiffre 17, une augmentation progressive du *tempo* (indications en bleu) et de l'intensité (indications en vert), l'élargissement de l'ambitus sonore, la conquête des registres extrêmes, le monnayage rythmique de la harpe et les effets de remplissage dans les lignes mélodiques à mouvement contraire (*glissandi* ascendants de harpe et profil descendant du

groupe homorythmique). Ce premier épisode paroxystique s'enchaîne immédiatement sur un second qui explore de nouvelles ressources d'amplification sonore et expressive :

Exemple 71 : CRAS, Quintette, III (mesures 82 à 100), deuxième étape de plénitude sonore

Parmi les procédés déjà rencontrés précédemment, nous retrouvons le principe d'une progression par paliers (nommés ici par des lettres), la densité de l'écriture, l'accélération progressive du *tempo* (en bleu), l'augmentation de l'intensité (en vert) et l'exploration d'un registre particulièrement aigu aux cinq instruments, les doublures de la mélodie principale de la flûte au violon et à la harpe. D'autres procédés sont également exploités, dans l'écriture en elle-même : dans un premier temps, on observe un délitement de la mélodie principale, dont la cellule initiale, en rouge, comprenait trois notes conjointes, puis transformée, dès la section B,

en une tierce ascendante et une seconde. Ce travail sur *l'incipit* du thème, tel que transformé, se poursuit en un monnayage rythmique en croches dans B, un dédoublement des notes en C, puis en augmentation rythmique dans la section C ; on remarquera ainsi l'effet de masse sonore rendu possible par un jeu *tutti* en mouvements parallèles à toutes les voix ; dans un second temps, on observe le remplissage de la zone *medium* au violon et à l'alto qui évolue d'une doublure à la quinte en A, des croches liées par deux et harmoniquement plus fournies dans B vers un battement en tierces parallèles dans C et D. Enfin, l'écriture de la harpe évolue en accords pleins et plaqués en larges arpèges ascendants, et offre un jeu de forces intéressant avec le groupe-instrument comprenant la flûte, le violon et l'alto, notamment dans la verticalité des accords en opposition aux battements de croches des cordes ou dans l'effet de résonance des arpèges rapides en opposition aux tenues de la flûte et du violoncelle.

Tout comme Cras, Schmitt privilégie également une progression expressive par paliers successifs. Dans le troisième mouvement de la *Suite en Rocaille*, il procède par jeu de questions-réponse entre les groupes-instruments qui prennent tour à tour le discours principal (mesure 26), procédé que l'on peut comprendre comme une sorte d'anticipation de l'énoncé intégral du thème qui intervient quelques mesures plus tard.

Exemple 72 : SCHMITT, Suite en rocaille, III (mesures 26 à 48), expressivité de l'écriture homophonique

Dans ce passage particulièrement lyrique et expressif, la flûte et le trio à cordes évoluent en homorythmie stricte, laissant percevoir des paires d'instruments en doublure – flûte et alto, violon et violoncelle – tandis que la mélodie se focalise progressivement sur l'*incipit* du thème. Là encore, les nombreuses modifications de chiffrages de mesures, le balancement à deux temps du rythme pointé venant contrarier les mesures à trois temps offrent une perte de repères rythmiques et temporels et une impression d'insistance et d'amplification dans la répétition.

Dans le *Concert à cinq* de Jongen, l'intention de plénitude se manifeste très nettement par une écriture instrumentale très dense, remplissant tout l'espace sonore et temporel. La fin éclatante de la pièce est, en cela, très caractéristique des procédés compositionnels employés par Jongen à des fins de plénitude : déploiement d'un large registre, nuance *forte*, lignes mélodiques complexes, valeurs rythmiques rapides. Contrairement aux effets d'amplification sonore observés précédemment chez Cras et Schmitt, Jongen n'opte pas, dans ce passage, pour la doublure du thème à deux ou trois instruments, ni pour une progression en homophonie qui est, par ailleurs, largement employé dans le reste de son œuvre²¹. Au contraire, il semble privilégier la superposition de lignes mélodiques complexes et l'individualisation des timbres, chaque instrument optant pour une formule d'accompagnement caractérisée.

A

²¹ Pour n'évoquer que le dernier mouvement, notons que toute la partie centrale (mesures 224 à 327) repose sur une homorythmie du trio à cordes qui, tantôt porte le thème principal, tantôt accompagne la flûte.

Exemple 73 : JONGEN, Quintette, I (mesures 355 à 375), plénitude et densité sonore

Ainsi, une première répartition des rôles (A) attribue le thème principal à la flûte – en réalité une répétition de la tête du thème générateur – accompagné par un contrechant au violon – contrechant construit à partir de cellules motiviques précédemment énoncées et développées – un bariolage de triples croches à l’alto, des quintes à vides dans le grave du violoncelle qui assoient l’harmonie et des arpèges rapides à la harpe. Dans une deuxième répartition (B), le thème se dévoile davantage à la partie de violon, accompagnée cette fois-ci par des accords plaqués de harpe et un bariolage plus soutenu par l’alto et le violoncelle. Le tissu sonore plein est contrebalancé par les arpèges volubiles de la flûte. Il est à noter que flûte et violon évoluent ici dans un registre tout à fait similaire, par ailleurs sur-aigu, phénomène qui n’a pas été observé dans aucun autre quintette avec une telle ampleur. Pour autant, la franche caractérisation des deux lignes empêche le mélange des deux timbres et l’éventuelle difficulté de perception de la ligne principale qui pourraient être les principaux écueils de l’emploi d’un registre similaire.

Enfin, chez Roussel, tout l’*Andante* de sa *Sérénade* pourrait être compris comme étant une vaste recherche de temps suspendu et de plénitude sonore, grâce notamment à des procédés déjà observés chez Cras ou Schmitt, en particulier l’exploitation du registre sur-aigu, une densité des lignes contrapuntiques dans les passages paroxystiques et une intensité progressive, mais également au moyen d’un certain nombre d’effets sonores inouïs que nous aurons l’occasion d’aborder dans le paragraphe suivant. L’un des épisodes les plus expressifs du mouvement survient après une longue mélodie du violoncelle, dès la mesure 31, soutenue par un fond sonore particulièrement hétérogène. L’épisode transitionnel met en jeu un tissage contrapuntique complexe entre les trois instruments à cordes qui réalisent une imitation resserrée sur un nouveau motif mélodique, le tout dans un grand *crescendo* instrumental :

Exemple 74 : ROUSSEL, Sérénade, II (mesures 42 à 51), plénitude et densité contrapuntique

On y observe, dans un premier temps, la superposition d'une ligne mélodique énoncée au violoncelle, puis reprise et transformée au violon puis à l'alto. À cette imitation, s'ajoute une conquête du registre aigu voire suraigu des trois instruments à cordes et une intensité évoluant de *p* à *ff* en seulement quatre mesures. D'autre part, cet effet transitionnel s'ouvre sur une récapitulation thématique – entre la flûte, porteuse du thème initial, et le violoncelle, porteur du thème central – en un jeu d'imitation particulièrement remarquable. Il représente un des rares épisodes concluants dans lequel le violon dans le suraigu ne focalise pas l'attention, et l'alto, dans le même registre aigu que celui de la flûte, ne vient pas perturber la perception du chant principal. Cela est notamment rendu possible par la gestion des nuances et de l'équilibre global des parties.

Les procédés d'écriture mis en œuvre dans les différents passages identifiés en plénitude sonore sont nombreux et vecteurs d'expressivité musicale. Quand ils sont doublés d'une recherche particulière sur la sonorité du *tutti*, ces instants de plénitude révèlent des sonorités inouïes, dont on peut douter qu'elles n'aient déjà été employées, ni même testées dans les pages orchestrales des auteurs concernés. Certains, nous l'avons vu, comme Cras, Schmitt ou Roussel, font preuve d'une grande originalité dans le traitement des cinq instruments en présence et sont à la recherche, dans un geste compositionnel plus orchestral que chambriste, d'une nouvelle

unité sonore composée de la pluralité de timbres des cinq instruments qui composent le quintette. Le recours à divers modes de jeu, l'élaboration d'une texture sonore complexe et la confrontation des différentes émissions sonores sont autant de terrains d'exploration que les compositeurs auront plaisir à fouler.

2.2.4. *Les expérimentations sonores du tutti instrumental*

La sonorité du quintette dans son ensemble est traitée de manière très diversifiée selon les aspirations des compositeurs à rechercher l'homogénéité sonore ou au contraire l'hétérogénéité des timbres. Si l'homogénéité est facilitée par une écriture en homorythmie et l'hétérogénéité par une écriture plus polyphonique ou contrapuntique, le façonnage d'une nouvelle et unique sonorité émanant de cette pluralité timbrique n'est pas forcément corrélée à un type d'écriture en particulier. Certains expérimenteront des combinaisons de lignes sonores singulières dans les parties d'accompagnement d'une mélodie quand d'autres s'intéresseront davantage à la sonorité émanant d'une superposition de timbres dans des sections en *tutti*. Les paramètres musicaux tels que les variations d'intensité et de durée, l'attaque et l'entretien du son, la hauteur et les registres, les modes de jeu, les associations timbriques, sont au cœur des problématiques globales de sonorité du quintette avec harpe, dès le répertoire qui émerge dans les années 1920 et 1930, à une époque où la notion de timbre ne revêtait pas encore la définition que l'on lui attribue de nos jours. Nathalie Hérold revient sur ce qu'est le timbre musical dans ses deux acceptions les plus courantes²² :

Deux principaux usages du terme sont essentiels à différencier. D'une part, le timbre, dans son usage étymologique – du grec *τύμπανο*, « tambour, tambourin » – désigne une caractéristique propre à un instrument de musique, dans le sens d'une différence instrumentale. D'autre part, le timbre, dans son usage métaphorique, caractérise le son lui-même, offrant ainsi la possibilité de considérer le timbre global produit par un ensemble d'instruments, tout comme de différencier les multiples timbres pouvant être produits par un seul instrument.

Considérant ainsi les deux déclinaisons du timbre, selon qu'elles émanent d'un instrument dans ses multiples possibilités de modulation timbrique ou de plusieurs instruments qui fusionnent en un « timbre global », Nathalie Hérold reprend les théories déjà exposées par Michèle Castellengo qui aborde le concept de timbre du point de vue du musicien²³ :

²² Nathalie Hérold, « Analyser le timbre : objets, méthodes, représentations », dans Philippe Lalitte (dir.), *Musique et cognition, perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « musiques », 2019, p. 16-17.

²³ Michèle Castellengo, « Timbre ou timbres, propriétés du signal, de l'instrument, ou construction(s) cognitive(s) ? », *Les cahiers de la société québécoise de recherche en musique*, volume 9, n° 1-2, 2007, p. 25.

Du point de vue musical, la notion de timbre est directement associée à l'instrument producteur du son et à ses possibilités de variations sonores. L'emploi des instruments varie selon les époques et selon les types d'écriture. Dans l'histoire de la musique occidentale, les instruments, qui, primitivement, n'étaient que des substituts à la voix humaine [...] sont devenus progressivement des « voix » dont l'*identité sonore* favorisait l'écoute polyphonique. Dans le même temps, ils étaient employés en tant que sonorités spécifiques fournissant des variations de *couleur sonore* au discours musical. Ces deux aspects complémentaires du timbre, dont la mise en œuvre est, selon Pierre Boulez, liée aux dimensions du groupe instrumental, font partie intégrante de la création musicale : d'un côté l'identité d'un instrument reconnaissable, et d'un autre les changements de sonorité résultant de modes de jeux ou de l'association de plusieurs instruments. « Articulation et fusion, ce sont les deux pôles extrêmes de l'emploi du timbre dans le monde instrumental²⁴ ».

Ces deux faces d'une même notion pourraient faire l'objet d'une importante exploration dans le répertoire qui nous concerne, tant sur le plan des possibilités que chacun des cinq instruments peut apporter en matière de sonorité timbrique, que sur le plan des nombreuses combinaisons possibles, eût égard aux multiples associations d'instruments, eux-mêmes pouvant moduler leurs propres paramètres, tels que la hauteur, l'intensité ou le mode d'émission du son. C'est sans doute ce dernier point qui retiendra notre attention, dans le cadre de notre étude des quintettes avec harpe et dans la perspective d'étudier les ressorts de l'homogénéité sonore. Revenant sur l'introduction progressive de la notion de timbre au XIX^e siècle, notamment à travers les écrits de théoriciens et de compositeurs, Makis Solomos souligne l'apport de Berlioz en matière de fusions instrumentales et de combinaisons timbriques qui relèvent pleinement de l'art de l'instrumentation²⁵ :

L'emploi de ces divers éléments sonores et leur application soit à *colorer* la mélodie, l'harmonie et le rythme, soit à produire des impressions *sui generi* (motivées ou non par une intention expressive) indépendantes de tout concours des trois autres grandes puissances musicales, constitue l'art de l'instrumentation. Considéré sous cet aspect poétique, cet art s'enseigne aussi peu que celui de trouver de beaux chants, de belles successions d'accords et des formes rythmiques originales et puissantes. On apprend ce qui convient aux divers instruments, ce qui pour eux est praticable ou non, aisé ou difficile, sourd ou sonore ; on peut dire aussi, que tel ou tel instrument est plus propre que tel autre à rendre certains effets à exprimer certains sentiments. Quant à leurs associations par groupes, par petits orchestres et par grandes masses, quant à l'art de les uni, de les mêler de façon à modifier le son des uns par celui des autres, en faisant résulter de l'ensemble un son particulier que ne produirait aucun d'eux isolément, ni réuni aux instruments de son espèce, on ne peut que signaler les résultats obtenus par les maîtres, en indiquant leurs procédés ; résultats qui sans doute, seront encore modifiés de mille manières en bien ou en mal par les compositeurs qui voudront les reproduire.

²⁴ Pierre Boulez, « Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage », dans Jean-Baptiste Barrière (dir.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam, Éditions Christian Bourgois, p. 541-549.

²⁵ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1843 ; édition moderne : *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Lemoine, 1993, p. 2, cité dans Makis Solomos, *De la musique au son, l'émergence du son dans la musique des XX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « aethetica », 2013, p. 29-30.

Selon Solomos, la généralisation de l'emploi du terme « timbre » se déploie progressivement chez les musiciens et les scientifiques au XIX^e siècle à mesure que la musique pour orchestre se développe, avec les règles d'orchestration qui la régissent. Il précise²⁶ :

Dans la musique romantique naissent les deux conditions qui permettent l'épanouissement de l'art de l'orchestration : homogénéisation des instruments ; érosion des fonctions spécifiques réservées à des catégories d'instruments précises. Ainsi sont désormais possibles des alliages d'instruments visant la production de sons globaux nouveaux, inouïs au sens littéral du terme. Cet épanouissement de l'orchestration rend pertinente, musicalement, la notion de timbre. Si l'on a affaire à des instruments seuls à des superpositions statiques d'instruments ou encore à des doublures ou mélanges standards, la notion de timbre est inutile : on nommera simplement les instruments ou familles instrumentales utilisés. Par contre, lorsque l'alliage fonctionne comme un son inouï, un son en quelque sorte synthétique, on aura besoin de parler de timbre.

Solomos admet ainsi un nouveau paradigme, le *timbre-objet*, qu'il définit par « l'instrument (la voix), le registre particulier d'un instrument, ses modes de jeu ainsi que les mélanges inouïs que l'art de l'orchestration a développés ». D'après lui, Berlioz et Wagner ont largement contribué à l'émancipation du timbre qui devient un paramètre compositionnel à part entière, en explorant notamment la fonction *signifiante* de la musique chez Berlioz, et la fonction *expressive* chez Wagner. Ce dernier « a été l'un des premiers à généraliser l'usage de l'orchestre comme synthétiseur avant la lettre : les fusions instrumentales qu'il opère constituent de véritables timbres (inouïs)²⁷ ». Les compositeurs du tournant du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle poursuivent cette progression vers une émancipation du timbre incluant les recherches viennoises autour de la *Klangfarbenmelodie*, les couleurs timbriques des symphonistes français jusqu'aux bruitistes italiens. Michèle Castellengo revient sur ce contexte²⁸ :

L'aspect *timbre* d'une musique, lié à sa matérialité sonore, est resté pendant longtemps secondaire, pour une grande partie de la production musicale. Cela n'est cependant plus vrai au début du XX^e siècle, pour les œuvres orchestrales de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg et Varèse, pour ne citer que quelques-uns de ces compositeurs qui travaillent la « matière sonore » de l'instrument-orchestre. Parallèlement au travail de l'orchestre, se développent plusieurs courants pour créer des sonorités nouvelles : les orchestres de bruits (bruiteurs, futuristes), les instruments électroniques (Theremin, Martenot) et l'introduction de nouveaux instruments dans l'orchestre, en particulier les percussions (Varèse, Messiaen). Différentes stratégies d'écriture instrumentale naissent et se développent, travaillant soit l'ambiguïté timbre/hauteur à différents niveaux de structure, soit le modelage de la matière sonore complète de l'orchestre dans une écriture en *textures* complexes ou par *agrégats*. Finalement, considéré du point de vue de l'écriture musicale, le timbre joue un double rôle, oscillant de l'articulation du discours musical fondée sur la fonction identitaire du timbre à la

²⁶ Makis Solomos, *De la musique au son, l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « *aesthetica* », 2013, 40-41.

²⁷ Makis Solomos, *idem*, p. 44.

²⁸ Michèle Castellengo, *op. cit.*, p. 26.

fusion qui opère l'impossibilité d'identification, voire l'illusion en orientant l'écoute de l'auditeur vers de nouveaux éléments du discours musical.

Si nous admettons qu'il existe un lien délibéré entre l'art de l'orchestration et l'exploration du timbre dans le quintette avec harpe c'est que nous pouvons y trouver deux raisons principales. La première réside dans le fait que la formation instrumentale du quintette, telle qu'elle a été conçue par les interprètes – une flûte, un trio à cordes et une harpe en soutien – est unique dans le paysage de la musique de chambre : pas de tradition d'écriture ni de précédent dans le travail d'association des timbres. Aussi, l'originalité de la formation dans sa configuration instrumentale et son nombre relativement important, peut-elle questionner sur les limites du cadre de la musique de chambre, dans une époque et un contexte en France particulièrement en recherche d'interpénétration des genres²⁹. Nous l'avons observé dans le chapitre consacré au répertoire de la musique de chambre des années 1920 et 1930, l'augmentation significative des pièces de musique de chambre requérant cinq, six, sept interprètes, voire davantage, conjuguée à la singularité *quasi* systématique de *l'instrumentarium* requis redéfinissent le genre-même de la musique de chambre et les possibilités en matière d'écriture et de gestion des instruments. La question de considérer le quintette avec harpe comme une alternative intéressante à l'orchestre, non pas dans la gestion de la masse mais bien par le paradigme du *timbre-objet* mérite d'être posée, à défaut de posséder réellement les réponses et d'être en mesure d'en étudier concrètement les ressorts. Néanmoins, il semble inévitable que l'inédit de *l'instrumentarium* du quintette ne peut qu'inspirer les compositeurs à en expérimenter les ressorts timbriques, dans un contexte historique favorable aux expérimentations sonores et à la mise en valeur des timbres dans leur individualité et leur qualité propre.

D'autre part, la majorité des compositeurs ayant abordé ce genre sont par ailleurs de fins connaisseurs de l'orchestre, à l'instar de Schmitt, Pierné ou Roussel. Certes, il serait intéressant, pour montrer une influence quelconque de l'orchestre sur le quintette avec harpe, de comparer les gestes compositionnels des deux types de répertoires pour chaque compositeur, mais cela sortirait largement du cadre fixé par notre présent travail. Néanmoins, il apparaît évident que les connaissances des compositeurs en matière d'orchestration ne peuvent qu'être mises à profit dans le répertoire en quintette. En outre, cette notion de timbre ne saurait être dissociée de celle

²⁹ Citons par exemple les symphonies de chambre de Milhaud, composées dans les années 1920, requérant des formations en nonet ou en dixtuor et opèrent une sorte de fusion entre le monde de l'orchestre et celui de la musique de chambre.

de la texture sonore. Par texture sonore, nous renvoyons, de manière volontairement anachronique, à la définition que les théoriciens de la musique ont fixée à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme le rappelle Philippe Lalitte³⁰. Alors que la texture se rapportait autrefois au « nombre de voix et à la façon dont celles-ci sont combinées », reprenant ainsi ce que nous avons catégorisé comme étant des types d'écriture monophonique, homophonique ou polyphonique, la notion évolue à partir de 1945 et renvoie davantage aux « facteurs additionnels [...] tels que l'espacement entre les voix, le registre, le taux d'activité et la synchronisation rythmique, la fusion ou la ségrégation des timbres » pour Lester, elle est métaphoriquement représentée par une nappe (Smith-Brindle), un tissage (Rowell), voire une « immense toile [donnant] l'impression générale d'une combinaison de sons ». Dans les expérimentations sonores que mènent les compositeurs au sein de leurs quintettes avec harpe, timbre et texture sonore sont intrinsèquement liés et leur étude conjointe, au moyen d'exemples musicaux, permet de comprendre et percevoir les apports de cette nouvelle formation chambriste dans le paysage musical de son époque.

Avant même l'étude et la confrontation de plusieurs exemples musicaux, nous pourrions évoquer les nombreux contextes dans lesquels un travail spécifique sur le timbre du quintette a été le plus souvent observé. Ce sont, par exemple, les sections relevant de l'accompagnement d'une mélodie, ce que Berlioz entendait par « fond », qui sont particulièrement propices à la recherche d'une texture sonore particulière, mais également le recours à l'ostinato mélodico-rythmique qui facilite la hiérarchisation des lignes mélodiques et permet de se concentrer sur la complémentarité des lignes en présence. L'hétérogénéité des instruments est largement exploitée en ce qu'elle permet de confronter différents types d'émission, d'entretien, d'attaque ou de résonance du son en fonction de la nature des instruments en présence. La superposition ou au contraire l'individualisation des différents timbres des instruments permettent de tester de nouvelles couleurs sonores. Enfin certains passages relèvent volontairement d'une volonté d'inouï, voire d'expérience sonore unique. Tous ces passages tentent d'illustrer ce que pourrait être ce paradigme de *timbre-objet* défini par Solomos et dont les paramètres mis en jeu sont multiples. Tout d'abord, les parties d'accompagnement permettent d'observer l'opposition – ou la complémentarité – qui se joue entre le timbre de la mélodie et celui de l'accompagnement, mais également les contrastes de timbre au sein même de l'accompagnement. Un premier

³⁰ Cité par Philippe Lalitte, « Vers une analyse texturale de la performance fondée sur les principes de l'analyse de scène auditive », dans Philippe Lalitte (dir.), *Musique et cognition, perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « musiques », 2019, p. 231-232.

passage éloquent pourrait être pris dans le dernier mouvement de la *Sérénade* de Roussel. Dans la dernière section *Presto* de nature développante, un nouveau thème musical surgit ; l'effet de surprise dans l'énoncé de ce nouveau matériau se double d'une originalité sonore émanant de sa partie d'accompagnement assurée par les cordes.

Exemple 75 : ROUSSEL, Sérénade, III (mesures 208 à 219), texture sonore dans la section d'accompagnement

Un certain nombre de procédés est mis en place ici pour rechercher non seulement une sonorité inouïe, mais également un jeu sur la spatialisation du son entre les différents instruments. D'une part, la section d'accompagnement est fortement polarisée dans le registre *medium*-aigu des cinq instruments, dans une intensité bien moindre que celle de la flûte, d'autre part, outre les modes de jeu employés, la disposition instrumentale de l'extrait, par des choix de croisements de voix, est également singulière. Trois plans sonores se dégagent : celui de la flûte qui porte la mélodie, celui du violon et de l'alto, dans un registre supérieur à celui de la flûte et celui associant le violoncelle et la harpe, chargés du soutien harmonique. Les sons harmoniques de la main gauche de la harpe sonnent au-dessus des croches de la main droite, redéfinissant ainsi de manière originale l'organisation harmonique. Une recherche de spatialisation sonore s'aperçoit entre les glissés du violon et l'alto en relais l'un avec l'autre, mais également dans l'effet d'écho entre le violoncelle en *pizzicato* sur le temps et sa réponse à la main gauche de la harpe en sons harmoniques. Enfin, le recours à des modes de jeux spécifiques permet un travail sur le relief, associant des attaques percutantes du son – *pizzicati* du violoncelle et harmoniques de la main gauche de la harpe, des sons répétés, au moyen d'un monnayage rythmique à la main droite de la harpe, ou des sons entretenus, par les *glissandi* du violon et de l'alto en alternance. Notons que les sons harmoniques à l'octave supérieure de la harpe sont exécutés par la main gauche, moins coutumière du genre, dans une tessiture *medium*. Dans ce registre, l'attaque est moins percutante, l'effet de résonance et l'entretien du son sont en revanche optimaux. Les harpistes Mathilde Aubat-Andrieu, Laurance Bacaud, Aurélie Barbé

et Hélène Breschand, autrices d'un ouvrage sur la technique de la harpe aux XX^e et XXI^e siècle, précisent :

La sonorité des sons harmoniques est très différente selon la nature de la corde (filée ou boyau), selon la tessiture et selon l'harmonique réalisée (octave, quinte, tierce...). [...] Sur les cordes en boyau plus on ira dans l'aigu, plus le son sera percussif, l'harmonique disparaissant sous l'attaque. Dans la tessiture traditionnelle (allant du la₁ au sol₄), le son est moelleux et chaleureux, l'attaque peu présente. La sonorité des harmoniques d'octave est claire et perlée. Le timbre des harmoniques supérieures est moins résonnant et légèrement voilé.

Enfin, les *glissandi* sur sons harmoniques du violon et de l'alto, comme c'est le cas ici, sont relativement peu usités au début du XX^e siècle mais connaissent un intérêt grandissant à partir des années 1960, comme le souligne Anne Penesco³¹ ; la *Sérénade* ayant été composée en 1925, quelques rares précédents peuvent être relevés chez Ravel ou Stravinsky, respectivement dans *L'Oiseau de feu* et *Le Sacre du Printemps*, *Daphnis et Chloé* et *Ma mère l'Oye*. Par ailleurs, Anne Penesco rappelle que Berlioz et Rimsky-Korsakov, dans leurs traités d'orchestration, apparentent tous deux le son harmonique des instruments à cordes frottées avec la sonorité de la flûte³².

Un autre passage résultant d'une recherche particulière de texture dans l'accompagnement d'une mélodie s'entend chez Ropartz, dans la première partie de *Prélude, Marine et Chansons*. Instaurant un climat calme et serein, le passage désigné par la lettre A comprend des similitudes d'écriture avec la *Sérénade* de Roussel, notamment dans le traitement de la harpe. Nous retrouvons la triple hiérarchisation du discours dont les registres sont en revanche plus catégorisés : la flûte, dans l'aigu, développe une mélodie libre et *legato*, des tenues homogènes par le trio à cordes et un même effet de remplissage rythmique et registrique par la harpe : la main droite de la harpe propose un *ostinato* mélodico-rythmique, les sons harmoniques de main gauche ne sonnant pas au-dessus de la main droite mais dans le même registre. Cet effet de fusion sonore des deux mains confère à la partie de harpe douceur et balancement.

³¹ Anne Penesco, *Les instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Librairie Champion, 2000, p. 36.

³² Anne Penesco, *op. cit.*, p. 34-35.

Exemple 76 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Prélude », mesures 19 à 26 : texture sonore dans la section accompagnement

La deuxième section B ouvre quant à elle sur un passage à caractère développant. Elle procède par superposition de l'*incipit* du thème précédemment présenté à la flûte avec le motif d'*ostinato* de la harpe et propose un tissage contrapuntique et un travail des registres sonores intéressants. Le discours mélodique alterne aux pupitres de violon et de violoncelle dans l'aigu, dans une nuance légèrement supérieure aux autres instruments. L'accompagnement procède lui aussi par couches sonores, moins clairement perceptibles que chez Roussel puisqu'en perpétuel changement de pupitre : la harpe fait entendre le motif de l'*ostinato* de manière éclatée, alternant les registres dans l'aigu et le sur-aigu de l'instrument, la flûte lui répond en écho dans le grave (mesures 25 et 26 surligné en vert). Enfin, la pâte sonore homogène est confiée au violoncelle (mesure 23 et 26) et surtout à l'alto en quintes à vide sur les premières et deuxièmes cordes. L'interprète effectue un *pizzicato* de main gauche, matérialisé par le signe +, dont l'emploi est beaucoup plus rare que celui effectué par la main droite. Anne Penesco³³ note toutefois sa présence dans une cinquantaine d'œuvres précédant l'écriture de *Prélude, Marine et Chansons* (1928).

³³ L'emploi du *pizzicato* de main gauche a été observé dans les œuvres de Ravel, Mahler, Stravinsky, de la Seconde école de Vienne, Enesco, Delage, Milhaud, Debussy, Kodaly, Zemlinsky, Satie, Szymanowski, Fauré, Migot, Varèse, Bartok, Janacek, Tcherepnine, Hindemith, Respighi, Roussel ou Tansman. Dans Anne Penesco, *op. cit.*, p. 246-247.

Un dernier exemple de texture sonore particulière dans la section d'accompagnement peut être pris chez Schmitt, dans le dernier mouvement de la *Suite en Rocaïlle*, qui superpose plusieurs idées de traitement sonore bien perceptibles, parmi lesquelles le trille, les doubles cordes, le *glissando*, le *pizzicato* et le jeu *près de la table*.

Exemple 77 : SCHMITT, Suite en rocaïlle, IV (mesures 81 à 88), texture sonore dans la section d'accompagnement

Contrairement aux deux exemples précédemment abordés, c'est désormais le registre grave qui est privilégié, conduisant, en un *crescendo* progressif, au *tutti* traité en homophonie³⁴. Le principe du relais entre pupitre est retenu, tout comme la caractérisation très nette des lignes musicales, donnant une impression de sonorité en perpétuel renouvellement. Le caractère incisif, empreint de tension de ce passage procède d'une écriture instrumentale particulièrement travaillée, doublée d'un langage harmonique complexe opposant les tenues et les nombreux chromatismes. Parmi les idées de traitement sonore dans l'écriture, nous retrouvons une ligne mélodique débutée à la flûte, poursuivie par l'alto, puis le violon en doubles cordes. Le rythme anapestique favorise la complémentarité avec les autres voix qui assurent le remplissage de la valeur longue ; une superposition de trilles au demi-ton supérieur, respectivement à l'alto, au violon, puis à la flûte traversière, dans une montée progressive vers le registre aigu ; des sons en *pizzicato* du violoncelle, dont le profil descendant de l'arpège vient asseoir la basse harmonique ; un jeu *près de la table* aux deux mains de la harpe dans le grave, garantissant un son « moins résonnant que si l'on joue au milieu des cordes ; l'attaque est plus percutante et le timbre proche de celui du luth³⁵ ». Si ce mode de jeu est assez usité depuis le XVIII^e siècle, notons toutefois que son emploi dans un registre aussi grave, notamment sur cordes en métal, est tout à fait singulier et augmente encore davantage la sonorité métallique du registre grave

³⁴ Voir l'exemple n° 32 p. 419 pour les mesures succédant directement à cet épisode.

³⁵ Mathilde Aubat-Andrieu, Laurence Bancaud *et alii*, *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Minerve, coll. « musique ouverte », p. 68.

de la harpe ; enfin, à la mesure 88, en guise de transition vers une autre carrure de thème, des arpèges rapides en mouvements contraires à l’alto et au violoncelle, renforcés par un *glissando* descendant de harpe sur une gamme à double seconde augmentée.

Schmitt est incontestablement de ceux qui exploitent le plus les caractéristiques sonores de chaque instrument du quintette afin d’en explorer toutes les associations possibles. C’est dans les passages relevant d’une écriture polyphonique que ces explorations sonores sont les plus perceptibles et révèlent un intérêt particulier pour la mise en relief du matériau sonore. Le passage achevant la première partie du mouvement initial de la *Suite en rocaille* montre une richesse d’émissions sonores différentes favorisant ainsi l’hétérogénéité des timbres. Nous y retrouvons, comme dans l’exemple précédent, une large palette de modes de jeu affectant aussi bien l’émission que l’entretien du son, dans un jeu d’alternance entre valeurs brèves et valeurs longues.

Exemple 78 : SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 37 à 45), jeux d’attaque et d’émission sonore

Remarquons ainsi les trois instruments accompagnateurs (alto, violoncelle et harpe) qui assurent conjointement et en complémentarité un accompagnement à trois temps en anapeste : les temps brefs sont assurés par le violoncelle en *pizzicato* effectuant un arpège ascendant, relayé par une noire jouée *staccato* à l’alto et à la harpe. La valeur longue est assurée par un trille d’alto, une quinte à vide *marcato* jouée *arco* au violoncelle, puis un *glissando* descendant de harpe sur un pentatonisme de *la*. Cette mise en valeur de l’attaque du son, en particulier avec une intention percussive, se retrouve chez d’autres compositeurs, parmi lesquels Pierné et Cras. Le dernier mouvement « très animé » du *Quintette* de Cras emprunte à l’esprit du *scherzo* son trois temps enlevé, ainsi que son caractère sautillant et badin. À l’inverse de l’exemple précédent chez Schmitt, Cras débute sa mesure à trois temps par la valeur longue, suivie de valeurs brèves.

Exemple 79 : CRAS, Quintette, IV (premières mesures), jeux d’attaque et d’émission sonore

Parmi les modes de jeu requis dans ce passage, retenons : à la harpe, l’arpège ascendant puis descendant relevant presque d’un *glissando* de gamme par ton, de sons harmoniques à la main droite ; le jeu *staccato* et très statique de la flûte, des *pizzicati* de doubles cordes au violon puis à l’alto, dans un rythme syncopé ; une mélodie principale au violoncelle en *pizzicati* requérant des techniques relativement modernes pour son époque, comme le vibrato sur son *pizzicato*, le jeu à plusieurs doigts et le glissé de pouce sur le manche. Un dernier exemple de sonorité percussive provient de l’épisode « perfidie-méchanceté » du *Voyage au pays du tendre* de Pierné, dans lequel la sonorité volontairement sèche et violente et l’écriture instrumentale ne sont pas sans rappeler la « danse des adolescentes » issue du *Sacre du printemps* de Stravinsky, composé plus de vingt ans auparavant.

PERFIDIE - MÉCHANCETÉ
 Allegro vivo (108-122 = ♩)

Exemple 80 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, "perfidie - méchanceté" (mesures 141 à 149), jeux d'attaque et d'émission sonore

Parmi les procédés déjà présents chez Stravinsky, compositeur fort apprécié de Pierné qui avait assuré la création de *L'Oiseau de feu* en 1910, nous retrouvons le traitement homorythmique à toutes les voix, la perte de repères des temps forts, une métrique binaire contrariée et des indications de jeu percussif. Dans ce passage, les intentions interprétatives sont nombreuses, comprenant des indications de *staccato*, *marcato*, « sec », « tenu », « violente e crescendo », jeu au talon et articulation spécifique des doubles croches. Le choix s'est porté sur une opposition des groupes-instruments, en l'occurrence la flûte, le violoncelle et la harpe, tous trois dans leur registre aigu en *cluster* de demi-tons, en regard du violon et de l'alto en homophonie dans l'espace *medium*. L'intervalle répété de quarte n'est pas sans rappeler l'intervention du basson de la « danse des adolescentes ». Enfin, notons la focalisation sur le registre aigu et suraigu, à l'exception du *fa* au violoncelle et à la harpe mesure 144.

À l'opposé de ces diverses expériences sur l'attaque et l'émission du son, d'autres compositeurs se concentrent sur les effets de résonance et d'entretien du son. Bien souvent, pour contrebalancer cette recherche de temps lié et d'atemporalité, bien des compositeurs ont recours à des *ostinati* mélodiques ou rythmiques qui leur permettent d'asseoir une métrique discrète sur laquelle se déploient de souples lignes mélodiques. La texture intéressante du jeu en trémolos, aussi bien aux cordes qu'à la flûte, semble particulièrement séduire Jongen qui l'emploie à de nombreuses reprises dans le *Concert à cinq*, aussi bien pour donner davantage de mouvement qu'une simple note tenue, mais également pour jouer sur l'effet de tremblement. Deux passages illustrent, à ce titre, la manière dont Jongen emploie les procédés du trémolo ou de l'ostinato mélodico-harmonique à des fins de suspension temporelle. Sur une échelle pentatonique de sol, le premier passage extrait du premier mouvement recherche l'étirement du

temps par l'emploi simultané de trémolos au violon et à l'alto, d'arpèges en quintes à vide au violoncelle traitées en *ostinato*. Sur cet accompagnement immuable mais mouvant évolue une mélodie perlante à la harpe et à la flûte, en un décalage rythmique et un rapport trois pour deux intéressants.

The image shows a musical score for Example 81, measures 173 to 177. It consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 173, marked *p* *llegiero*. Below it are two staves for strings, with the left-hand part featuring a tremolo pattern. The second system continues the melodic line and the string accompaniment. The third system shows the melodic line becoming more complex with triplets and sixteenth notes, while the string accompaniment remains a steady tremolo. The fourth system features a *scharzando* marking and a *ppp* dynamic. The fifth system concludes the passage with a melodic line that ends with a fermata.

Exemple 81 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 173 à 177), tremolos et ostinato mélodico-rythmique

De tout autres procédés sont mis en œuvre par Jongen dans un second passage du 1er mouvement recherchant une suspension temporelle. Une pédale de fa en sons harmoniques scandée par la harpe représente l'ostinato rythmique sur lequel viennent se superposer des notes tenues au violon et au violoncelle et des doubles croches à l'alto. Une mélodie à la flûte, de style improvisé, peut évoluer librement sur cet accompagnement immuable.

The image shows a musical score for a second passage, measures 10 and 11. It consists of five systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line starting at measure 10, marked *p*. Below it are two staves for strings, with the left-hand part featuring a tremolo pattern. The second system continues the melodic line and the string accompaniment. The third system shows the melodic line becoming more complex with triplets and sixteenth notes, while the string accompaniment remains a steady tremolo. The fourth system features a *ppp* marking and a *pppp* dynamic. The fifth system concludes the passage with a melodic line that ends with a fermata.

Exemple 82 : JONGEN, Quintette, I (mesures 99 à 106), ostinato rythmique

Dans la section *lugubre* de la fin de la *Sonata a cinque* de Malipiero, le climat pesant voulu par le compositeur procède d'un ensemble d'expérimentations sonores allant parfois aux limites des possibilités de l'interprète.

A

Lugubre

B

12

Exemple 83: MALIPIERO, Sonata a cinque, "lugubre", mesures 258 à 275, ostinati et registres sonores

La première section A repose sur un *ostinato* d'accords de la harpe dont la tessiture dans l'extrême grave aux deux mains contraint l'interprète à adopter une posture bien inconfortable, celui-ci devant étirer ses bras au maximum afin d'atteindre la dernière corde de l'instrument. Ce *dob* étant le son le plus grave réalisable par l'instrument, il n'est quasiment jamais employé par les compositeurs, pas même Caplet dont le *Conte fantastique* expérimente pour la première fois le registre extrême de l'instrument dix ans avant Malipiero. Sur un accord de *dob* majeur très étouffé évoluent alto et violoncelle en un rythme de marche funèbre. C'est la sonorité métallique très particulière des cordes graves de la harpe qui est bien évidemment recherchée ici par Malipiero. Koechlin précisait à ce sujet que « l'extrême grave peut être, d'ailleurs, employé comme une sorte de percussion, dont les notes sont peu perceptibles³⁶ ». De même, l'indication de jeu sur la 4^e corde du violon garantit de la puissance et du corps, mais également une couleur sonore bien particulière, conforme à l'atmosphère lugubre qu'il souhaite restituer. Koechlin disait d'ailleurs ceci de ces sons émanant de la 4^e corde : « solides, cuivrés, ils deviennent angoissés à l'aigu de la corde³⁷ ». La deuxième section B aborde une nouvelle texture localisée cette fois dans le registre aigu des instruments. La harpe effectue un battement rapide de *mi* et de *do#* en *bisbigliando* dont l'exécution nécessite des sons enharmoniques. La justesse rarement acquise des notes enharmoniques de la harpe conduit inévitablement à des commas, vraisemblablement souhaités par Malipiero ; celui-ci insiste d'ailleurs sur le frottement « *fa-mi* » entre la harpe et la flûte et que l'*incipit* du thème très plaintif du violon et du violoncelle vient renforcer. De la même manière, le *la* tenu à l'alto est perturbé par l'insistance du *lab-sol* de la fin du thème. D'autres paramètres ne relevant pas des modes de jeu et du registre contribuent également à la sonorité lugubre du passage, parmi lesquels l'insistance sur les intervalles diminués et augmentés, la temporalité opposant le temps fixe des *ostinati* et le déphasage du violon et du violoncelle en canon, l'insistance et la répétition de cellules mélodiques souvent en chromatisme retourné, les gonflements du volume et diverses attaques du son.

Chez Roussel, le recours très fréquent à l'*ostinato* mélodico-rythmique et par conséquent, à la hiérarchisation des idées mélodiques, permet également d'instaurer des climats sonores tout à fait singuliers. Le 2^e mouvement de la *Sérénade* est à lui seul un formidable laboratoire sonore qui témoigne d'une grande connaissance des ressources instrumentales à disposition. Le début du mouvement, dépourvu de harpe, instaure un climat serein, voire

³⁶ Charles Koechlin, *Traité de l'orchestration*, Paris, éditions Eschig, tome 1, p. 125.

³⁷ *Idem*, p. 181.

mystique, révélant ainsi, selon les mots d’Harry Halbreich, les « mystères de la contemplation totalement immobile, de l’arrêt complet de toute activité motrice » dont le compositeur, doué du génie saltatoire, était peu coutumier³⁸.

The image displays a musical score for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes Flute (FLÛTE), Violin (VIOLON), Alto (ALTO), and Cello (VIOLONCELLE). The second system includes Flute (F.), Violin (V.), Alto (A.), and Cello (Vll.). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 80. The Flute part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'p cantabile' and 'mp'. The Violin and Alto parts provide harmonic support with sustained chords and some melodic movement. The Cello part is primarily in a pizzicato mode, providing a deep harmonic foundation. The overall texture is contemplative and static, as described in the text.

Exemple 84 : ROUSSEL, Sérénade, II (premières mesures), ostinati et registres sonores

Pour parvenir à cette sonorité contemplative, Roussel confie au violon et à l’alto le remplissage harmonique comprenant un enchevêtrement des deux instruments jouant en double cordes, un *ostinato* et une homorythmie stricte entre les deux, le tout dans une nuance à peine perceptible. Le choix du mode de jeu en *pizzicato* du violoncelle apporte quant à lui de la profondeur à la basse harmonique. Enfin, l’ancrage de la mélodie *cantabile* de la flûte dans le registre aigu élargit l’amplitude sonore. Ainsi, une catégorisation des trois registres en fonction des instruments – grave au violoncelle, *medium* aux cordes et aigu pour la flûte – se distingue très nettement. À l’opposé de la relative immobilité des cordes, la deuxième partie du mouvement propose une autre disposition des lignes mélodiques, davantage dans le balayage de plusieurs registres sonores, tout en étant toujours construit sur un *ostinato*.

³⁸ Harry Halbreich, « Albert Roussel », dans François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la musique de chambre*, collection « les indispensables de la musique », Paris, Fayard, 1989, p. 747.

The image displays two systems of a musical score for a quintet. The first system includes staves for Violin (V), Alto (A), Violoncelle (Vllc), and Harpe (H). The Violoncelle part is highlighted in yellow. The second system includes staves for Flute (F), Violin (V), Alto (A), Violoncelle (Vllc), and Harpe (H). The Violoncelle part is again highlighted in yellow. The score contains various musical notations, including dynamics (p, mp, sfz), articulation (pizz.), and performance directions (avec Sourdine, p express., poco sfz).

Exemple 85 : ROUSSEL, Sérénade, II (mesures 31 à 35), ostinati et registres sonores

Dépourvu de la sonorité de la flûte, bien mise en avant dans l'épisode précédent, ce deuxième passage opte pour un balancement en *ostinato* confié à la harpe, à l'alto et au violon, sur lequel se déploie le chant du violoncelle dans l'aigu, *expressivo* et très *legato*. Chaque instrument dispose d'un geste musical qui lui est propre : la harpe assure la régularité du temps strié au moyen de croches immuables ; sa pédale battue de *sib*, dans son registre grave et résonant, couvre trois octaves, au moyen de sons naturels et de sons harmoniques, respectant toujours le même dessin mélodique. Le violon amorce une entrée douce et feutrées au moyen d'un son harmonique dans une nuance *piano* (mesure 31), puis dessine un rythme de sicilienne en *pizzicati*. Enfin, le remplissage rythmique est assuré par le violon dessinant un bariolage par temps qui balaie ainsi un large ambitus sonore. Là encore, Roussel montre une volonté d'altération du timbre naturel de chaque instrument, par l'emploi des sons harmoniques – alto, violoncelle et harpe – le recours à la sourdine pour le violon et des *pizzicati* pour l'alto. L'immutabilité des dessins mélodiques pour chaque instrument est également pensée en complémentarité rythmique entre la harpe et l'alto marquant les temps, le violon les remplissant, mais aussi sonore, avec la superposition de sonorités résonantes (harpe), entretenues (violon) et attaquées (alto). Tout cela montre, chez Roussel, une grande attention portée au timbre et à son exploitation dans le quintette.

Roussel fait montre d'une grande diversité de textures sonores différentes et ce, comme observé précédemment, dans les dessins mélodiques superposés, dans les modes de jeu altérant le timbre des instruments et dans les registres employés. Outre le deuxième mouvement qui prend le temps de poser une atmosphère sonore particulièrement éthérée et inouïe, les mouvements plus rapides sont construits sur une juxtaposition de textures sonores singulières, certaines apparaissant fugitivement le temps de quelques mesures. Dans le premier mouvement, un *allegro* de forme tripartite, quelques épisodes relèvent d'une grande originalité dans les combinaisons instrumentales et la sonorité recherchée, parmi lesquels un épisode transitionnel réitéré deux fois dans deux configurations différentes :

The image shows a musical score for five instruments: Flute (F.), Violin (V.), Alto (A.), Viola (Vlle.), and Harp (H.). The score consists of five staves. The Flute part starts with a dynamic marking of *p sub.* and features a melodic line with accents. The Violin part has a dynamic marking of *pp sub.* and plays a rhythmic pattern. The Alto part also has a dynamic marking of *pp sub.* and plays a similar rhythmic pattern. The Viola part has a dynamic marking of *pp sub.* and plays a rhythmic pattern. The Harp part has a dynamic marking of *p sub.* and plays a rhythmic pattern. The score is in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music is characterized by its rhythmic complexity and the use of *piano subito* dynamics.

Exemple 86: ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 65 à 71), l'inouï sonore dans la complémentarité des lignes

Hormis l'alto qui conserve et tient un motif mélodique en *ostinato* issu de la section précédente, tous les autres instruments opèrent une rupture nette de leur écriture, accompagnée d'un *piano subito*. Le relief sonore de l'instant combine là encore des attaques franches, des sons entretenus ou rebattus et des timbres altérés. Flûte et harpe se doublent en un arpège descendant dont la première note est accentuée, la main gauche de la harpe, en mouvement contraire, privilégie l'attaque du son, tout comme le violon en sons harmoniques. Le dessin mélodique du violoncelle en rythme dactylique se positionne en inversion de la flûte et la harpe, en entretenant d'abord le son au moyen d'un trille et en le terminant par deux notes *staccato*.

Exemple 87 : ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 170 à 176), inouï sonore dans la complémentarité des lignes

Le retour de l'idée mélodique dans la dernière partie opte pour une nouvelle répartition des rôles. C'est désormais la harpe qui expose le thème arpégé aux deux mains en parallèle, tandis que deux groupes d'accompagnement d'écriture complémentaire se dessinent. L'alto et le violoncelle en doublure à l'octave attaquent la note en *pizzicato* et *marcato* et assurent le temps strié ; la flûte et le violon dessinent au contraire un contrechant planant, aux longues tenues dans le registre suraigu, dont l'originalité timbrique réside dans l'association de la flûte et des harmoniques du violon. Les nombreuses trouvailles en matière de sonorités inouïes observées dans la *Sérénade* montrent que la formation, telle que proposée par le Quintette Instrumental de Paris, a rendu possible, en particulier chez Roussel, une exploration soutenue du timbre qui devient, au même titre que la hauteur ou l'intensité, paramètre compositionnel à part entière. D'Indy pousse cette exploration encore plus loin en cherchant à reconstituer le timbre d'un orgue au moyen des cinq instruments du quintette. En effet, l'Air désuet de sa *Suite en quatre parties*, sous-titré « avec les répétitions au hasard à la tierce lointaine », tente de reproduire la sonorité du jeu d'orgue, en particulier dans ses spécificités harmoniques. Dans une première configuration instrumentale en homophonie aux cinq instruments, la mélodie principale en *FA* est portée conjointement par la flûte traversière en sons naturels, par l'alto à l'octave inférieure et par le violoncelle à la double octave inférieure. Nous retrouvons, comme chez Roussel, l'association de la flûte dans le suraigu et les sons harmoniques du violon qui colorent la sonorité d'une manière tout à fait particulière. La « tierce lointaine » souhaitée par d'Indy est suggérée par le violon à distance de dixième au-dessus de la flûte. La harpe, quant à elle, joue la mélodie en rapport de quinte inférieure. Les sons étouffés requis ne modifient pas véritablement le timbre de la harpe, bien que réalisés par un pincement du pouce, mais limitent la résonance du son.

The image shows a musical score for five instruments. The top staff is for flute, marked with a '3' and a 'triflés' (trilled) instruction. The second staff is for harp, marked with 'arco'. The third and fourth staves are for a string trio (violin, viola, and cello), with the cello part marked 'triflés'. The bottom staff is for a string quartet (violin, viola, cello, and double bass), with the double bass part marked 'triflés'. The score consists of 14 measures, with a repeat sign at the beginning. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and a focus on timbre and articulation.

Exemple 88 : D'INDY, Suite en quatre parties, II, "Air désuet" (mes. 14 à 22), sonorité d'orgue (nazard)

L'analyse de dix pièces les plus représentatives du répertoire du Quintette Instrumental de Paris permet une première exploration de l'écriture pour flûte, harpe et trio à cordes, dans ce qu'elle peut apporter de nouveau pour les compositeurs français en recherche de nouvelles textures sonores. L'homogénéité de l'écriture n'est plus seulement l'apanage d'une écriture en homorythmie au trio à cordes, mais renvoie à différentes situations, telles que la recherche de complémentarité rythmique des lignes de l'accompagnement, la fusion de la flûte avec les cordes, le soin apporté aux dispositions harmoniques et au traitement des registres sonores, le travail sur l'attaque et l'entretien du son de chaque instrument. L'homogénéité du son renvoie également à l'idée de *timbre-objet*, défini par Solomos, qui constitue une ressource infinie pour le façonnage d'une nouvelle couleur sonore propre au quintette. Roussel, Schmitt, Jongen ou Cras montrent, à ce titre, un grand intérêt pour la sonorité de l'ensemble dans sa globalité.

CONCLUSION

Invité à partager ses souvenirs sur son expérience au sein du Quintette Instrumental de Paris¹, Pierre Jamet résume, en ces mots, l'entreprise hors norme qu'il mena en faveur de la musique de chambre française.

Attiré profondément par cette formule de musique de chambre, qui apportait tant de possibilités, non seulement à la harpe, mais à la musique, je me dévouais entièrement à la Musique de Chambre et il faut bien le dire : ce fut un apostolat, tant nous étions tous possédés dans cette création, nous fûmes après des années de travail, récompensés par les nombreux compositeurs qui, loin d'être insensibles à nos efforts, nous ont laissé des œuvres impérissables avec lesquelles nous avons fait le tour de toutes les capitales du monde (à peu près 1800 concerts à notre actif²).

Il est indéniable que le Quintette Instrumental de Paris a bénéficié d'un contexte socio-historique rendant possible la création d'une formation chambriste atypique, aussi bien sur la scène musicale française que sur le terrain international. La vie musicale de la France des années vingt, bien qu'encore largement dominée par l'univers symphonique, l'Art lyrique et les récitals de solistes, accorde un intérêt grandissant au genre de la musique de chambre qui répond ainsi, grâce aux modestes ressources humaines et matérielles qu'il requiert, aux difficultés inhérentes à l'immédiat après-guerre. Considérée comme la quintessence de la musique « pure », la musique de chambre s'implante durablement comme moyen privilégié de diffusion et de promotion de la musique française. Le profil atypique de la formation, comprenant une flûte, une harpe et un trio à cordes, émane d'interprètes désireux de pérenniser la formation en trio proposée par Debussy en 1915 dans sa *Sonate pour flûte alto et harpe*, à une époque où les compositeurs trouvent à juste titre un nouvel intérêt pour des timbres instrumentaux et des alliances sonores jusqu'alors peu exploitées. La harpe connaît, d'ailleurs, un formidable regain d'intérêt depuis l'invention de la harpe chromatique par la firme Pleyel à la fin du XIX^e siècle et sa tentative d'implantation aux côtés de la traditionnelle harpe à pédales commercialisée par la maison Érard. La dégradation des conditions matérielles des musiciens d'orchestre observée dans la première moitié du XX^e siècle, la raréfaction des postes d'enseignants et les frais importants engendrés par la programmation d'un récital encouragent fortement les jeunes

¹ Pierre Jamet, « Souvenirs sur Claude Debussy et création du Quintette instrumental Pierre Jamet », Bulletin de l'A.I.H.A.H., juillet 1966, n° 3, p. 5.

² Pierre Jamet comptabilise très certainement, avec une précision approximative, les concerts qu'il a donnés avec le Quintette instrumental de Paris et le Quintette Jamet, soit une cinquantaine d'années d'activité.

musiciens à se tourner vers la musique de chambre qui leur assure ainsi une activité régulière et relativement libre. Les conditions d'exercice d'un ensemble chambriste semblent donc, plus que jamais, favorables en France au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il n'est donc pas surprenant que le dépouillement de la presse musicale des décennies 1920 et 1930 ait révélé l'importance de cette pratique chambriste à des fins professionnelles et le nombre considérable d'interprètes ou de formations constituées évoluant aux côtés du Quintette Instrumental de Paris, dont beaucoup sont désormais tombés dans un oubli regrettable.

Pour un interprète, l'entrée dans la pratique chambriste se réalise de diverses manières, guidée principalement par la volonté de constituer un ensemble stable et durable et de circonscrire sa pratique musicale à un seul genre – quoique cette spécialisation n'empêche pas les musiciens d'épouser d'autres champs professionnels – ou au contraire de ponctuer leur carrière de rencontres éphémères autour d'un programme de musique de chambre. Cette méconnaissance de la carrière de ces musiciens interprètes laisse, de nos jours, bien des zones d'ombre quant à la perception que nous avons des différents profils de concerts de musique de chambre, de leur fréquentation, de leur visibilité, des goûts du public et choix programmatiques. Du reste, notre présent travail ne prétend pas définir ce que pourrait être la pratique chambriste de l'entre-deux-guerres, tant elle relève d'une multitude d'approches et de réalités différentes, mais plutôt de comprendre comment un nouveau groupement de musique de chambre, qui ne dispose pas au préalable de répertoire propre à son effectif, peut évoluer dans la politique musicale de son temps et se faire une place aux côtés de formations plus traditionnelles, notamment le quatuor à cordes, le trio piano-violon-violoncelle ou le duo violon-piano. Il s'agit de l'étude d'une pratique musicale, singulière par le projet professionnel qu'elle porte, mais dont les problématiques qu'elle soulève sont tout à fait similaires aux autres formations chambristes qui lui sont contemporaines. Ainsi, les questions socio-économiques relevant de la gestion de la carrière, des réseaux d'influence, de la logistique de tournées, du rôle de l'imprésario, de l'extension de l'activité à l'international, ou encore les questions d'esthétique musicale, comme la spécialisation du répertoire interprétatif ou l'équilibre d'un programme de concert, sont parfaitement transposables à d'autres formations instrumentales de la même époque. Ainsi, la mise à l'honneur du Quintette Instrumental de Paris a contribué, selon nous, à une meilleure connaissance de l'activité des musiciens interprètes qui font vivre et évoluer le concert de musique de chambre dans l'entre-deux-guerres.

La première partie de cette présente thèse, retraçant les origines et le déroulement de la carrière du Quintette Instrumental de Paris et de ses membres, est le résultat d'un travail de dépouillement de la presse musicale et l'étude de documents d'archives consultés sur les différents sites que sont la Bibliothèque La Grange Fleuret, la Bibliothèque nationale de France et le ministère des Affaires étrangères. Ce travail a permis de mesurer l'impact de la Première Guerre mondiale sur la formation et les premières perspectives de carrière des jeunes interprètes nés dans les dernières années du XX^e siècle, la vitalité des concerts symphoniques et, par extension, de l'offre de concerts à Paris et en région dans les années 1920 et 1930, les stratégies de communication mises en place par les jeunes formations chambristes pour accroître leur visibilité (tracts publicitaires, articles de presse, concerts partagés), l'harmonisation des multiples projets professionnels et calendriers d'engagements entre les différents membres, mais également le retentissement de la Seconde Guerre mondiale sur la vie musicale française. L'important fonds d'archives concernant le flûtiste René Le Roy a été, jusqu'à présent, assez peu exploité par les musicologues, alors même qu'il comprend un imposant ensemble épistolaire et une large collection de programmes de concerts, parcourant près des deux tiers du XX^e siècle. Des cinq musiciens du Quintette, il est certainement celui dont la carrière de soliste, en France comme à l'étranger – en particulier aux États-Unis – a été la plus importante. Son rôle dans l'implantation de l'école de flûte française en Amérique, par le biais de son enseignement au Conservatoire américain de Fontainebleau et au Conservatoire de Montréal³, mais également de son activité de soliste⁴ est certainement sous-évalué, alors même que l'implantation et le rayonnement de l'école française de bois au sein des orchestres américains atteint son apogée entre les deux guerres⁵. En France, son nom apparaît de façon récurrente dans la programmation de concerts des différentes sociétés de musique de chambre, démontrant son intense investissement dans la dynamique de création des compositeurs de son temps. Malgré l'importance de sa contribution à l'avant-garde musicale française, il jouit certainement d'une postérité moins rayonnante que celle de ses exacts contemporains Marcel Moyse et Gaston Crunelle qui ont tous deux pris la tête de la classe de flûte au Conservatoire de Paris. Après la Seconde Guerre mondiale durant laquelle il s'établit aux États-Unis, Le Roy rentre en France et enseigne la musique de chambre à partir de 1952 au Conservatoire de Paris. Outre les

³ René Le Roy fut professeur de flûte au Conservatoire américain de Fontainebleau de 1932 à 1950 et au Conservatoire de Montréal de 1943 à 1950.

⁴ Revenu en France, René Le Roy maintient une activité musicale outre-Atlantique en étant flûte solo du *New York City Opera Orchestra* de 1952 à 1968.

⁵ Voir les travaux de Vincent Andrieux à ce sujet, notamment la communication réalisée lors du colloque international *Musiciens français à la conquête de l'Amérique du Nord : voyages musicaux et politiques culturelles*, tenu en juillet 2017 au Royal Northern College of Music de Manchester, intitulée « L'École française des bois en Amérique : un exemple de transfert culturel dans la première moitié du XX^e siècle ».

fonctions de directeur des études, directeur de Conservatoire et chef d'orchestre⁶, il poursuit l'enseignement de la flûte au moyen de cours privés, mais également au Conservatoire du VII^e arrondissement de Paris et lors de nombreux cours d'été dans les Alpes-Maritimes et en Allemagne.

Arrivées plus récemment dans le fonds de la bibliothèque La Grange-Fleuret et jusqu'à présent inaccessibles au grand public, les archives Pierre Jamet recèlent des documents de première importance pour comprendre la place qu'occupe la harpe dans la première moitié du XX^e siècle. Aux alentours de 1900, l'évolution de la figure du harpiste émancipée de l'imaginaire féminin auquel il était jusqu'alors rattaché, ainsi que l'émergence d'une école française de harpe, grâce à l'enseignement d'Alphonse Hasselmans au Conservatoire de Paris, placent Pierre Jamet comme étant l'un des harpistes majeurs de son époque. La même année que son collègue et ami René Le Roy, il prend les fonctions de professeur de harpe au Conservatoire de Paris, où il formera de nombreux interprètes. La lecture de ses nombreux échanges épistolaires avec les musiciens de son temps, en particulier Nadia Boulanger, Gabriel Pierné, Albert Roussel, Pierre Boulez, Rose Féart, Charles Koechlin ou Paul Paray, offre un formidable panorama de l'activité musicale de cette époque. Au moment où nous rédigeons ces lignes, l'inventaire du fonds est en cours de finalisation et augure de belles perspectives d'exploitation. Quant aux trois autres membres du Quintette Instrumental de Paris, René Bas, Pierre Grout et Roger Boulmé, nous déplorons le peu de renseignements trouvés à exposer dans cette thèse. La recherche de descendants s'est avérée infructueuse, mais nous conservons l'espoir de découvrir un jour des éléments déterminants sur leur carrière et leur rayonnement afin de leur rendre un légitime hommage.

La deuxième partie de cette thèse s'est concentrée sur l'activité musicale du Quintette Instrumental de Paris, en présentant les résultats de notre travail de reconstitution du calendrier des engagements de ce dernier entre 1922 et 1940. A l'aide des notes de programmes et tracts conservés dans les Fonds Jamet et Le Roy, doublés de recherches complémentaires, nous avons rétabli la chronologie des concerts de l'ensemble, leur contexte et les œuvres programmées. A partir de ces données, il nous a été possible de présenter la visibilité de l'ensemble en France, en particulier dans les Sociétés de musique de chambre parisiennes mais également au sein d'un important réseau de sociétés musicales ou d'association de mélomanes réparties sur tout le

⁶ A partir de 1952, il fut respectivement directeur du Conservatoire de Beauvais, chef d'orchestre de la Société Philharmonique de Beauvais et directeur des études au Conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris.

territoire français. Cette trajectoire remarquable s'inscrit également dans un contexte de promotion de la musique française à l'étranger, à une époque où l'État prend conscience du rôle diplomatique et culturel de la musique. Le Quintette Instrumental de Paris représente ainsi l'un des principaux ensembles français visibles dans les pays étrangers, œuvrant pour la diffusion d'une musique française conforme aux directives ministérielles qui favorisent grandement les œuvres de Roussel, Pierné, Schmitt ou Debussy, restreignant notre exemple au répertoire interprétatif du Quintette. Les deux tournées américaines, entreprises par le Quintette Instrumental de Paris en 1934 et 1935, fournissent un témoignage vivant de la dynamique exceptionnelle des concerts en Amérique. Il est certain qu'elles ont grandement facilité l'installation de Le Roy dans les années 1940 et la constitution de son réseau professionnel. Alors que Paris occupe une place cruciale à l'échelle internationale en accueillant de nombreux compositeurs et interprètes étrangers⁷ ; l'implantation d'artistes français à l'étranger, en particulier à New York, ne semble pas avoir fait, pour le moment, l'objet d'études approfondies. Les précieux témoignages relatés par René Le Roy et Pierre Jamet dans leurs correspondances respectives nous en apprennent donc davantage sur la vie musicale dans l'Amérique des années 1930, l'émerveillement constant des musiciens devant la modernité des équipements et des conditions de représentation, l'important réseau de musiciens étrangers établis à New York à partir des années 1920 et l'influence de la presse sur la carrière d'un artiste.

Au-delà du groupement auquel nous avons consacré la majorité de nos recherches, cette partie centrale a également mis en évidence les différentes stratégies de carrière en vigueur chez les musiciens, en revenant principalement sur trois caractéristiques marquantes de cette époque. La première correspond au rôle de l'A.F.A.A. et l'expansion de la musique française à l'étranger. Le dépouillement des archives du ministère des Affaires étrangères a permis de mettre en évidence les formations de musique de chambre ayant obtenu le plus de subventions de la part de l'A.F.A.A. Le Trio Pasquier, le Quatuor Calvet et le Quintette Instrumental de Paris ont tous trois bénéficié d'un soutien financier régulier, dans le but de mener à bien la propagande de la musique française à l'étranger et, dans une moindre mesure, de mieux contrôler les représentations d'artistes français sur les cinq continents.

⁷ Voir à ce propos la thèse de Marie Duchêne-Thégarid (*Les plus utiles propagateurs de la culture française ? : Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat en musique et musicologie, sous la direction de Myriam Chimènes et Esteban Buch, Université de Tours, 2015) ainsi que l'ouvrage de Federico Lazzaro (*Ecoles de Paris en musique, 1920-1950 : identités, nationalisme, cosmopolitisme*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2018).

La deuxième caractéristique des stratégies de carrière mise en place par les musiciens consiste en une généralisation de l'emploi d'un imprésario au service de la carrière. Avant 1920, rares étaient les artistes français à avoir recours aux services d'un imprésario. Leur rôle est progressivement devenu indispensable, à mesure que les carrières s'internationalisaient et que la concurrence entre artistes français et étrangers s'intensifiait. Le corps de métier était dominé, dans la capitale, par les trois personnalités que sont Charles Kiesgen, Arthur Dandelot et Marcel de Valmalète. Ce dernier, qui fonde son *Bureau de concerts* en 1924, prend en charge la carrière de René Le Roy et Pierre Jamet à titre individuel, ainsi que celle du Quintette Instrumental de Paris. L'entreprise de Valmalète connaît une croissance exponentielle et prend un nouveau virage en 1933, lorsqu'il fonde l'Organisation Artistique internationale. Ce besoin de tisser un réseau professionnel à l'échelle européenne, constitué de relais et de correspondants dans toutes les capitales d'Europe, prend directement pour modèle le fonctionnement américain que nous avons, par ailleurs, observé et analysé en abordant les tournées américaines du Quintette. L'organisation interne de ces entreprises n'ont, là encore, pas fait l'objet d'études approfondies, très certainement en raison du manque de documents d'archives relatives aux personnes et institutions concernées. Toujours en activité, le Bureau de Concerts Valmalète, implanté désormais en Suisse, est aujourd'hui dirigé respectivement par la fille et le petit-fils de Marcel de Valmalète, Marie-Anne de Valmalète et Xavier Corre de Valmalète. Les quelques documents administratifs consultés dans les fonds Le Roy et Jamet, tels que les calendriers d'engagement et feuilles de route ne nous permettent que d'entrevoir les fonctions d'un métier relativement récent, sans en mesurer réellement l'importance. L'accès aux archives Valmalète, pour le moment inaccessibles, apporterait un nouvel éclairage sur les relations entre le Quintette Instrumental de Paris et son bureau managérial, et plus généralement sur la gestion de carrière des artistes français et étrangers évoluant en France depuis les années 1920.

Enfin, la troisième caractéristique abordée, en ce qui concerne la gestion de carrière, est l'importance du réseau professionnel qui se construit à la faveur d'échanges entre compositeurs, pédagogues, interprètes et acteurs de la vie musicale. La figure centrale que Nadia Boulanger occupe en France et en Amérique a été déterminante pour le déploiement de la carrière du Quintette outre-Atlantique. Là encore, à la lumière des documents que nous avons pu retrouver attestant du lien entre Nadia Boulanger et les membres du Quintette, nous n'avons fait qu'effleurer son rôle d'intercesseur et circonscrire à notre ensemble instrumental. La consultation des nombreux fonds d'archives complémentaires relatifs à la pédagogue permettrait de mettre en perspective la position qu'elle pourrait avoir tenue auprès d'autres

ensembles instrumentaux, afin de faciliter leur entrée dans la vie musicale. Son carnet d'adresses offert à Jamet offre une vision intéressante des personnalités les plus influentes dans le milieu musical new-yorkais.

La chronologie des concerts assurés par le Quintette Instrumental de Paris a également permis d'étudier de manière approfondie les choix programmatiques arbitrés par le groupe, à la lumière de trois autres ensembles de premier plan correspondant aux mêmes années d'exercice : le Trio Pasquier, le Trio Cortot-Thibaud-Casals et le Quatuor Calvet. L'objectif de cette mise en comparaison était de justifier et contextualiser les orientations esthétiques du Quintette en matière de répertoire interprétatif et de programmation musicale. Dans un premier temps, nous avons mis en évidence la pluralité de profils de concerts qui cohabitaient dans la vie musicale principalement française, en définissant cinq modes de représentation auxquels le Quintette Instrumental de Paris prit part à un moment donné de leur carrière : le concert centré autour d'une personnalité, principalement interprète ou compositeur ; le concert partagé entre différents interprètes, sur le principe d'une juxtaposition de pièces musicales sans véritable recherche de lien ou de progression ; le concert-récital qui, nous l'avons vu, n'est pas un gage de notoriété pour un interprète ; le concert avec participation de musiciens extérieurs à la formation instrumentale organisatrice du concert ; le concert de tournée, qui prend davantage en compte les spécificités des lieux de représentation et les contraintes logistiques.

Dans un deuxième temps, l'analyse comparée des répertoires interprétatifs des quatre ensembles chambristes a permis de dégager plusieurs grandes tendances dans les trajectoires adoptées, montrant par la même occasion la diversité de l'offre musicale en France. L'intérêt que portent le Trio Pasquier et le Quintette Instrumental de Paris au répertoire des musiques anciennes est animé par l'envie d'exhumer des pages musicales tombées dans l'oubli, qui ne s'inscrit toutefois pas dans une perspective d'authenticité musicale. A titre personnel cependant, la participation de René Le Roy et Pierre Jamet au sein de sociétés de musiques ancienne telles que la Société des Musiques d'Autrefois et Ars Redivivas, jouant sur instruments anciens, montre un réel attrait pour ce que l'on regroupera bien plus tard sous le nom d'interprétation historiquement informée. Le répertoire contemporain constitué après 1920 et, par extension, celui du début du siècle, occupe une grande part dans le répertoire du Quatuor Calvet, du Trio Pasquier et du Quintette Instrumental de Paris dont ils sont les ardents défenseurs. Pour le Trio Pasquier et le Quintette, la sollicitation des compositeurs de leurs temps pour constituer un répertoire propre est une des principales raisons d'être des deux ensemble instrumentaux à

l'effectif original. Enfin, le répertoire classico-romantique, fortement polarisé sur les compositeurs de l'École de Vienne, semble être une constante dans la programmation des quatre ensembles. Le Trio Cortot-Thibaud-Casals, quant à lui, circonscrit son répertoire aux œuvres de tradition austro-germanique composées entre 1750 et 1900, explorant à de très rares occasions les répertoires anciens et modernes. Enfin, l'analyse détaillée des programmations du Quintette Instrumental de Paris a permis de s'interroger sur l'équilibre d'un concert, les liens entre les différentes œuvres et son adaptation avec les lieux de diffusion. Contrairement aux autres formations chambristes pouvant ponctuellement faire appel au concours d'autres musiciens, le Quintette se suffit à lui-même en composant avec les seules forces vives du groupe. Ainsi, le principe d'alterner les effectifs en duo, trio, quatuor et quintette, relève, à notre sens, d'un mode de fonctionnement atypique et novateur pour l'époque. L'articulation des pièces entre elles fait également l'objet d'une réflexion sur la proportion de musiques de répertoire ancien et moderne, de musiques française et étrangère, ainsi que la durée du concert, n'excédant généralement pas 1h30 de musique. Ces réflexions sont conditionnées au goût et aux attentes du public, dont la présence au concert se raréfie à mesure que s'instaurent de nouvelles formes de loisirs – sport, radio, automobile. En cela, l'élaboration d'un programme de concert ne semble pas différer de pratiques encore en vigueur actuellement dans les récitals de solistes ou les concerts de musique de chambre.

La troisième et dernière partie aborde plus spécifiquement le répertoire du Quintette Instrumental de Paris, par l'analyse musicale d'un corpus comprenant dix œuvres en quintette. Le choix du corpus a été guidé par une note de Pierre Jamet exposant, selon son avis et certainement celui des membres de l'ensemble, les quintettes considérés comme les plus importants de leur répertoire. Par ailleurs, cette liste de quintettes corrobore aux statistiques interprétatives que nous avons présentées en deuxième partie (graphique 17), puisque ces dix quintettes, à quelques exceptions près, sont également ceux les plus joués par l'ensemble. Afin d'en mesurer les spécificités, le travail analytique a été mené selon un axe d'étude préalablement défini, celui de la gestion de l'homogénéité et de l'hétérogénéité sonore. Ce choix nous a permis de le circonscire aux questions du timbre, de la sonorité, de l'écriture et des qualités sonores extrinsèques de cette formation, plus pertinentes qu'une analyse linéaire selon une approche traditionnelle de la forme, du matériau mélodique, rythmique et du langage harmonique. Le terme d'homogénéité, transposé dans différents types de formation chambristes du duo au quintette, revêt plusieurs acceptions, selon que l'on se positionne du côté de l'interprète, du compositeur ou de l'auditeur. Mais il semble communément admis que cette

homogénéité sonore, aussi bien dans l'écriture que dans le rendu interprétatif, soit un signe d'excellence compositionnelle et gage de qualité d'exécution. Le *Traité d'orchestration* de Koechlin a permis d'apporter un éclairage théorique sur les alliances de timbres, la technique et l'écriture instrumentales, avant d'en étudier leur application pratique dans notre corpus. La partie consacrée à l'analyse des dix quintettes a donc été pensée, non comme une finalité en soi mais comme une première exploration de ce répertoire, principalement à travers son écriture et ce qui constitue sa spécificité : la configuration instrumentale et ses nouvelles perspectives sonores. Dans un premier temps, notre intérêt s'est porté sur la gestion de l'instrumentarium et le rôle que chaque instrument pouvait revêtir. Puis nous avons mis en évidence une pluralité de situations musicales dans lesquelles l'homogénéité sonore se manifeste : dans la quête d'une complémentarité rythmique entre les lignes d'accompagnement, la fusion de la flûte avec les instruments à cordes, l'attention portée aux dispositions harmoniques et à la gestion registres sonores, ainsi qu'au travail sur l'attaque et l'entretien du son. L'effectif en quintette offre de multiples configurations timbriques que les compositeurs vont traiter dans leur diversité : certains auront à cœur de travailler sur la sonorité du *tutti* quand d'autres seront davantage portés sur l'individualisation des timbres.

Certains choix méthodologiques ont été arbitrés dans le but de ne pas dépasser le cadre d'une thèse de doctorat devant être réalisée dans des temps impartis. Nous avons, par exemple, choisi un corpus musical restreint qui a néanmoins fait l'objet d'un travail analytique approfondi, passant *de facto* sous silence une vingtaine d'autres quintettes. Ce choix est contestable, puisqu'il n'aborde ni les quintettes de compositeurs dont on mesure aujourd'hui l'importance, à l'instar de Charles Koechlin, Henri Tomasi ou Alexei Gretchaninov, ni les quintettes qui, justement, auraient mérité d'être redécouverts, comme ceux de Jules Maugüé, Leo Smit ou Marcel Labey, ou encore ceux des nombreuses compositrices telles que Marguerite Béclard d'Harcourt, Marcelle de Manziarly, Charlotte Sohy, Yvonne Desportes ou Suzanne Desmarquez. Notre choix s'est donc porté sur un nombre resserré de quintettes, afin de permettre un approfondissement analytique qui nous a semblé nécessaire et qui n'aurait certainement pas pu être réalisé dans les mêmes conditions avec un corpus de trente œuvres. Par ailleurs, les difficultés rencontrées pour la localisation des partitions – certaines n'ayant pas même fait l'objet d'une édition et étant conservées à l'état de manuscrit dans des fonds privés – doublées de l'absence d'enregistrement sonore sur lequel s'appuyer, complexifiaient grandement notre travail de recherche.

Par ailleurs, une analyse interprétative à partir d'enregistrements d'époque avait été initialement envisagée, afin d'étudier la sonorité de l'ensemble et les caractéristiques de jeu des musiciens. Bien que quelques enregistrements réalisés par le Quintette Instrumental de Paris dans les années 1930 soient, de nos jours, parfaitement accessibles, nous nous sommes heurtée à l'impossibilité de trouver trace des partitions appartenant aux interprètes, certaines ayant été vendues aux enchères, ce qui, pour nous, fut un motif de grande déception. Enfin, une analyse plus large de la performance, projetée sur certains quintettes bénéficiant d'une meilleure visibilité, comme la *Sérénade* de Roussel ou la *Suite en rocaïlle* de Schmitt, n'a finalement pas été retenue dans le cadre de cette thèse, car les questions qu'elles soulevaient nous semblaient trop lointaines de la problématique de départ. De même, l'angle d'attaque de l'analyse du corpus a fait l'objet d'un arbitrage, puisque, pour des raisons évoquées précédemment, une étude plus spécifique de l'écriture et de l'articulation entre homogénéité et hétérogénéité sonore a été retenue. Sur ce dernier point, il convient de remarquer que l'homogénéité et l'hétérogénéité d'un ensemble peut émaner également d'autres caractéristiques que nous n'avons pas abordées, comme l'homogénéité du matériau thématique – résurgences d'un thème, formes à reprises ou symétries –, l'homogénéité propre au langage harmonique – dans le choix des couleurs et enchaînements d'accords – ou encore l'homogénéité en lien avec la temporalité musicale d'une œuvre.

La méthodologie appliquée à l'analyse du corpus, reposant en grande partie sur celle déjà mise au point par Florence Doé de Maindreville, s'est avérée efficace pour catégoriser les types d'écriture, isoler le matériau mélodique principal, mettre en évidence la structure formelle. Nous l'avons adaptée aux techniques numériques modernes et l'utilisation d'un logiciel tableur d'analyses de données a permis une conversion de la partition musicale en codage de type « une mesure = une case ». A partir de cette analyse, il a été possible d'extraire des données statistiques en vue d'être confrontées et discutées. La franche catégorisation de l'écriture a, par moment, révélé ses limites, notamment en regard de ce qui relevait de la polyphonie, car cette dernière regroupait des procédés d'écriture aussi variés que le traitement contrapuntique ou imitatif à toutes les voix, le développement motivique ou thématique, ou par élimination, les passages ne relevant ni d'une mélodie accompagnée, ni d'une homophonie. Dans une époque où la polarisation du discours est moins systématiquement centrée sur un seul instrument mais recherche davantage l'équilibre entre les différents protagonistes, il était parfois difficile de qualifier l'écriture de certains passages à mi-chemin entre une mélodie avec section d'accompagnement et une polyphonie faisant entendre le thème en relais à toutes les

voix. Par ailleurs, les passages musicaux relevant justement de cette écriture en polyphonie n'ont pas fait l'objet d'un approfondissement au même titre que les autres types d'écriture. Cela provient de notre volonté de ne porter notre attention que sur le traitement de l'homogénéité musicale. Cette méthode d'analyse mériterait certainement d'être affinée, pour une meilleure distinction de ces procédés d'écriture mis en jeu. Les modes de jeu et techniques interprétatives, relevant également de l'écriture, ont certes été abordés dans notre travail mais auraient nécessité une connaissance aiguë des cinq instruments et de leur technique, des caractéristiques propres à l'école interprétative française, afin de mesurer l'éventuel apport de ce répertoire.

Pour les premières et deuxième parties revenant sur la carrière musicale du Quintette, nous nous sommes appuyée principalement sur des documents d'archives jusqu'alors peu, voire pas, exploités. Une plus large place accordée à la réception et à la critique avait été, au préalable, envisagée, mais la collecte d'articles et comptes-rendus de concert n'a pas permis une exploitation satisfaisante. En effet, la teneur des propos le plus souvent dithyrambiques à l'égard des interprètes et des œuvres jouées offre, selon nous, une version trop subjective et biaisée de la représentation musicale. De même, l'arrivée de la radio et des appareils de diffusion sonore progressivement déployés dans les foyers français à partir des années 1920 représente un impact considérable sur la pratique musicale et les représentations publiques. La multiplication des enregistrements sonores réalisés à partir de 1933 par le Quintette ainsi que leur participation récurrente à des concerts retransmis en direct sur les ondes modifient en profondeur leur visibilité auprès du public. Bien que ce sujet d'études ait récemment fait l'objet de nouvelles contributions⁸, nous n'avions pas les moyens matériels suffisants pour collecter les contributions du Quintette à ces deux nouveaux supports médiatiques et en tirer des conclusions exhaustives.

Pour mettre en perspective le répertoire interprétatif du Quintette Instrumental de Paris, nous avons choisi de mener une analyse comparée avec trois autres formations que sont le Trio Pasquier, le Trio Cortot-Thibaud-Casals et le Quatuor Calvet. Le choix des unités de

⁸ Evoquons, par exemple, la thèse d'Henri Chamoux, en 2015, qui revient sur les premiers enregistrements du début du siècle (*La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015), la base de données numérique établie en 2020 et recensant les artistes diffusés dans les programmes radio depuis 1930, sous la direction scientifique de Christophe Bennet (Musicien·ne·s radiodiffusé·e·s depuis les années trente [Base de données], juillet 2020. Consultée le 24/10/2023. Institut de Recherche en Musicologie — IReMus UMR 8223 CNRS. <http://data-irem.us.huma-num.fr/musrad30/>), et plus récemment, l'ouvrage dirigé par Michel Duchesneau et Federico Lazzaro qui revient précisément sur l'impact du disque et de la radio dans les premières décennies du XX^e siècle (*Musique, disque et radio en pays francophones - 1880-1950*, Paris, Vrin, 2023).

comparaison a été établie en fonction des contraintes en matière d'accessibilité des données. Une comparaison du nombre de concerts réalisés par les quatre ensembles n'a pu être possible en l'absence de données quantitatives relatives au Trio Pasquier. De même, les données sur le Quatuor Calvet étaient insuffisantes pour tirer des statistiques sur les lieux de représentation et la visibilité des quatre ensembles en France et à l'étranger. Des recherches complémentaires ont donc été nécessaires pour étoffer les données du Quatuor Calvet et du Trio Pasquier, sans pour autant parvenir à une même exhaustivité que pour le Quintette Instrumental de Paris. L'analyse comparative s'est donc principalement orientée vers les répertoires interprétatifs pour lesquels nous sommes parvenue à reconstituer la grande majorité des pièces constitutives.

La motivation première de ce travail demeurait la remise à l'honneur d'un groupe instrumental qui n'avait pas, jusqu'alors, fait l'objet d'une étude d'envergure et qui nous semblait suffisamment important pour que l'on s'y intéresse. L'exhaustivité, en termes quantitatifs, des données disponibles et collectées démontre le rôle de tout premier plan que le Quintette Instrumental de Paris a occupé durant près de vingt années dans l'avant-garde musicale et dans la promotion de la musique française à l'étranger des décennies 1920 et 1930. Toutefois, les recherches que nous avons entreprises ne peuvent être considérées comme définitivement achevées ; c'est pourquoi nous entrevoyons trois perspectives d'approfondissement ultérieur concernant spécifiquement le Quintette Instrumental de Paris :

- les relations amicales et professionnelles que Nadia Boulanger et les membres du Quintette entretenaient. Les nombreux courriers retrouvés dans les Fonds Jamet et Le Roy ne sont souvent que partiels ; la consultation des importants fonds relatifs à Nadia Boulanger permettrait de reconstituer les échanges entre les différents correspondants et lever des zones d'ombre sur les réseaux de Nadia Boulanger aux États-Unis et les modalités d'introduction.
- pour rendre compte de manière plus complète de la visibilité de l'ensemble instrumental à partir des années 1930, une étude du rôle que peuvent jouer les nouveaux médias que sont la radio et le disque sur leur carrière musicale pourrait être menée, à la lumière des récents travaux venant de paraître sur le sujet,
- il pourrait être intéressant de réaliser un travail similaire sur le Quintette Pierre Jamet (1944-1958), afin de comparer les trajectoires des deux formations ou d'en mesurer, au contraire, la continuité. Sont-elles similaires ? Le Quintette Pierre Jamet conserve-t-il une dynamique de concerts à l'étranger ? Joue-t-il toujours un rôle de premier plan dans la diffusion de la musique française ? Le nouveau contexte historique d'après-guerre dans lequel évolue désormais l'ensemble – dont les membres sont désormais âgés d'une cinquantaine d'années – est

profondément différent de la période d'entre-deux-guerres. Le répertoire comprend de nouvelles œuvres d'esthétique rigoureusement différente, témoignant des multiples courants musicaux qui cohabitent après 1945.

L'étude du répertoire en quintette a permis d'exhumer, quant à lui, des pages musicales relativement peu jouées de nos jours, à partir desquelles une multitude de recherches complémentaires pourrait venir étoffer la connaissance que nous avons de la dynamique de création dans la France des années 1920 et 1930. Certains compositeurs oubliés mais très actifs en leur temps, comme Lasjtha, Pillois, Dequin ou Smit, pourraient faire l'objet d'une étude plus approfondie ; d'autres pages de compositeurs plus visibles, à l'instar de Roussel, Schmitt, d'Indy ou Koechlin, pourraient être replacées dans le parcours artistique et l'esthétique musicale de leur auteur. De même, mettre en regard le quintette avec d'autres pages de musique de chambre ou de musique orchestrale d'un même auteur permettrait d'interroger les notions de timbre et d'écriture à plus grande échelle, tout en mesurant les éventuelles spécificités de l'œuvre. Quelques manuscrits ou premières éditions mériteraient la réalisation d'une transcription à des fins éditoriales, dans le but de faciliter l'accès à leur interprétation. La méthodologie analytique élaborée en vue d'étudier l'écriture et les combinaisons timbriques d'une œuvre pourrait être perfectionnée et réemployée sur d'autres répertoires d'époque et d'effectif différents. Ainsi, l'analyse de l'écriture portée à d'autres genres de musique de chambre évoluant à la même époque permettrait de mieux cerner les ressources du répertoire en quintette. De même, un travail analytique similaire pourrait être réalisé sur le répertoire en quintette composé après 1945 pour retracer l'évolution du genre entre 1922 et 1958 dans le domaine de l'écriture, la technique instrumentale, les modes de jeu employés, le langage, le rôle des instruments ou les singularités timbriques.

Enfin, l'étude du Quintette Instrumental de Paris a permis de contribuer plus largement à celle de la pratique de la musique de chambre dans l'entre-deux-guerres, principalement par le prisme de ses interprètes. Là encore, une recherche plus intense pourrait être réalisée sur les figures les plus actives des sociétés de musique de chambre parisiennes, à l'instar de René Le Roy, mais aussi sur le terrain international (Madeleine Monnier, Jean Doyen, René Benedetti, Yvonne Astruc, Gabriel Bouillon, Lélia Rousseau). Notre intérêt pourrait également se porter sur l'important vivier d'ensembles chambristes évoqués brièvement dans cette thèse et dont il ne reste que très peu de traces, comme le Trio d'anches de Paris, le Quintette à vent de Paris, les Quatuors Calvet, Loewenguth, Ortembert, le Trio des sœurs Monnier. Les Sociétés

spécialisées dans la redécouverte du répertoire ancien ne disposent aujourd’hui que de maigres données, comme la Société des instruments anciens d’Henri Casadesus, Ars Rediviva de Claude Crussard ou la Société de musique d’autrefois animée par Geneviève Thibault de Chambure. Par extension, la carrière de ces interprètes est de plus en plus gérée par les imprésarios, figures indispensables dans la promotion d’un artiste mais également dans le financement et l’organisation de concerts. Cette double attribution leur assure une posture décisive dans la vie musicale française, dont nous ne mesurons sans doute pas totalement les enjeux, faute d’étude plus poussée sur le sujet. Pour cette raison, la recherche d’archives relatives à Charles Kiesgen, Maurice et Arthur Dandelot et Marcel de Valmalète ou l’exploitation du fonds Gabriel Astruc⁹, représentent des perspectives de recherche particulièrement motivantes. Outre les interprètes et la gestion de leur carrière, la diffusion de la musique ne se réduit pas au seul cadre de la scène parisienne et des Sociétés de musique de chambre. L’important réseau d’associations musicales en région, dont certaines villes font déjà l’objet de recherches¹⁰, permettrait de mieux comprendre la présence de ces artistes sur tout le territoire français et la dynamique de la vie musicale en province. Des actions plus éphémères voient également le jour, comme la série de concerts « Musique vivante » de Léon Vallas pour le *Guide du concert*, ou la Société Philharmonique de Paris, fondée par Charles Kiesgen, Théo Ysaye et Marcel de Valmalète.

Il nous apparaît donc, à l’issue de cette thèse, que le Quintette Instrumental de Paris a su s’implanter durablement et efficacement dans la politique musicale de son temps, en raison des stratégies que lui-même a mises en place et poursuivies en ce sens, mais aussi des facteurs externes l’ayant grandement favorisé. Parmi ces facteurs externes, retenons l’intérêt soutenu que le public et les acteurs musicaux entretiennent pour le genre de musique de chambre en France, l’importante offre de concerts, la considération de l’État pour l’expansion de l’art français à l’étranger ou l’intérêt des compositeurs pour les formations éclectiques. Dans ce contexte favorable, l’ensemble s’est fait le principal promoteur de sa propre carrière, en faisant appel à un imprésario, en développant son réseau professionnel, en sollicitant directement les compositeurs pour la constitution de leur répertoire ou prenant en compte les goûts du public dans l’élaboration de leurs programmes de concert. Cette aventure n’aurait pu être possible sans l’entier dévouement que ces cinq musiciens accordaient à leur cause, les liens d’amitié qui les unissaient et l’implacable rigueur de leur travail – aussi bien personnel que collectif – auquel

⁹ Le fonds Gabriel Astruc est conservé aux Archives Nationales de France, site de Pierrefitte-sur-Seine, sous la cote 409AP/1-409AP/47.

¹⁰ Voir par exemple les travaux de Bénédicte Herz sur la vie musicale à Lyon, et Michelle Bourhis pour la ville de Nantes.

ils s'astreignaient. Nous espérons vivement que notre travail encouragera les chercheurs à emprunter les différentes pistes d'exploration précédemment citées, et les interprètes à s'emparer d'un répertoire qui mérite très largement d'être réhabilité.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Partitions (<1939¹¹)

1.1. Partitions manuscrites

DESPORTES, Yvonne, *Évocations (suite de danses)* (1933/1934), manuscrit conservé à la Bibliothèque Hector Berlioz (Mc 69651).

GAILLARD, Marius-François, *Cinq moudras* (1934/ ?), manuscrit BnF département de la musique [Ms-21768.

MANZIARLY, Marcelle (de), *Quintette* (1934/1936), manuscrit BnF département de la musique [Ms-24219).

1.2. Partitions éditées

BÉCLARD D'HARCOURT, Marguerite (1928/1928¹²), *En regardant Watteau*, suite en quintette, Paris, éditions Salabert, 1942.

CASADESUS, Robert, *Quintette opus 30* (1927/1930), New York, international music company, 1988.

CRAS, Jean, *Quintette* (1928/1930), Paris, éditions Sénart, 1930.

DEBUSSY, Claude, Debussy, « six sonates etc... », page de carnet sans notation musicale, 1915, à Bibliothèque nationale de France [RES VMC MS-51.

FRANCAIX, Jean, *Quintette n°1* (1934/1935),

GRETCHANINOFF, Alexei, *Scherzo-Quintette* opus 140 (1933/1933).

INDY, Vincent (d'), *Suite en quatre parties opus 91* (1927/1928), Paris, éditions Heugel, 1930.

JONGEN, Joseph, *Concert à cinq opus 71* (1923/1923), éditions CeBeDem.

LAJTHA, Laszlo, *Sérénade* (ca. 1937/1938).

MALIPIERO, Francesco, *Sonata a cinque* (1934/1935), Milano, éditions Ricordi, 1955.

¹¹ Le corpus musical comprend les œuvres composées explicitement pour le Quintette Instrumental de Paris et créé par l'ensemble avec leurs interprètes d'origine, soit jusqu'en 1940.

¹² Sont précisées entre parenthèses : l'année de composition de l'œuvre/l'année de création par le QIP.

MAUGÜÉ, Jules, *Suite mythologique* (1933/1934).

PIERNÉ, Gabriel, *Variations libres et final* (1932/1933), Paris, éditions Salabert, 1932.

PIERNÉ, Gabriel, *Voyage au pays du tendre* (1935/1936), Paris, éditions Leduc, 1951.

PIERNÉ, Paul, *Variations au clair de lune* (1935/1936), Paris, Lemoine, 1935.

PILLOIS, Jacques, *Cinq Haïkai* (1925/1926), Paris, éditions Durand, 1926.

ROPARTZ, Joseph-Guy, *Prélude, Marine et Chansons* (1928/1928), Paris, éditions Durand, 1928.

ROUSSEL, Albert, *Sérénade opus 30* (1925/1925), Paris, éditions Durand, 1926.

SCHMITT, Florent, *Suite en rocaille opus 84* (1934/1935), Paris, éditions Durand, 1935.

SCOTT, Cyril, *Rhapsodie* (1926/1927).

SMIT, Leo, *Quintette* (1928/1929).

SOHY-LABEY, Charlotte, *Tryptique champêtre* (1925/1926).

TOMASI, Henri, *Petite suite de printemps* (ca. 1938/1938).

TOURNIER, *Suite en quatre parties* (1928/1928), Paris, éditions Henri Lemoine, 1929.

2. Fonds privés et archives

- Archives familiales de Pierre Jamet conservées chez Mme Anne Ricquebourg, présidente de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH).
- Fonds Pierre Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret
- Portrait de Pierre Jamet par Gérard Auffray en 10 entretiens, août 1981 (ORTF)
- Fonds René Le Roy, Bibliothèque La Grange-Fleuret
- Fonds Jean Cras, Bibliothèque La Grange-Fleuret
- Fonds Charles Koechlin, Bibliothèque La Grange-Fleuret
- Archives du ministère des Affaires étrangères, fonds 417QO (service des œuvres françaises à l'étranger), dossiers 126, 506, 507, 576.
- Archives du ministère des Affaires étrangères, fonds 554INVA (service des échanges artistiques de l'association française d'action artistique), dossiers 19, 48, 49, 171, 173, 582, 837, 870.

- Archives nationales, Fonds d'archives Conservatoire National de Paris, sous-série AJ37.

- Fonds Montpensier, virtuoses (BnF, département de la musique) : dossiers René Le Roy, Pierre Jamet et René Bas.

3. Dépouillement de la presse musicale de 1922 à 1940

3.1. Presse généraliste nationale

1923-1935 : *Action française (L')*
1923-1940 : *Journal des débats (Le)*
1925 : *Correspondant (Le)*
1925-1940 : *Figaro (Le)*
1925-1940 : *Temps (Le)*
1926 : *Rappel (Le)*
1926 : *Lanterne (La)*
1927-1940 : *Ric et Rac*
1934-1939 : *Humanité (L')*
1926 : *Presse (La)*
1928 : *Gaulois (Le)*
1928-1938 : *Matin (Le)*
1930-1939 : *Journal (Le)*
1933-1938 : *Marianne*
1935 : *Madécasse (Le)*
1935 : *Rustica*
1936 : *Voix du combattant (La)*
1936-1939 : *Populaire (Le)*
1937-1939 : *Soir (Ce)*

3.2. Presse généraliste régionale

1923-1940 : *Paris Soir*
1924-1927 : *Auvergne artistique et littéraire (L')*
1928-1940 : *Ouest éclair (éditions de Rennes, Nantes, Caen)*
1929-1931 : *Vie limousine (La)*
1930-1939 : *Petit parisien (Le)*
1934-1935 : *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*

3.3. Presse étrangère et anciennes colonies françaises

1930-1939 : *Echo d'Alger (L')*
1932-1934 : *Alger étudiants*
1932-1934 : *Echo de Bougie (L')*
1932-1934 : *Oran spectacles*
1932-1934 : *Spectacles d'Alger (Les)*
1932-1934 : *Afrique du nord illustrée (L')*
1932-1934 : *Annales africaines*
1933 : *The Ohio Wesleyan Transcript*
1933-1939 : *Nottingham evening post*
1934 : *Bismarck Tribune (The)*

1934 : *Duluth Tribune*
 1934 : *North Dakota State Record*
 1934 : *Omaha Bee News*
 1934 : *Pantagraph from Bloomington (The)*
 1934 : *Saint Joseph News Press*
 1934 : *Winnipeg Free Press*
 1934 : *Wisconsin Capital Times*
 1934-1935 : *Montréal Gazette*
 1934-1935 : *New York Herald Tribune*
 1934-1935 : *New York Sun*
 1934-1935 : *New York World Telegram*
 1934-1935 : *Ottawa citizen*
 1934-1935 : *Quebec Chronicle Telegram*
 1934-1935 : *Toronto globe*
 1934-1935 : *Toronto Telegram*
 1935 : *Modern music*
 1935 : *Scarsdale Inquirer*
 1935 : *Vassar miscellany News (The)*
 1935-1936 : *Irvington gazette (The)*

3.4. Périodiques culturels et musicaux

1923-1940 : *Comoedia*
 1923-1940¹³ : *Courrier musical (Le)*
 1923-1940 : *Guide du Concert (Le)*
 1923-1940 : *Revue musicale (La)*
 1923-1940 : *Monde musical (Le)*
 1923-1940 : *Ménestrel (Le)*
 1923-1939 : *Semaine à Paris (La)*
 1925-1930 : *Nouvelles Littéraires (Les)*
 1929 : *Lyrice*
 1935-1939 : *Art musical (L')*

4. Témoignages de l'époque (1900-1940)

ASTRUC, Gabriel, *Le Pavillon des fantômes : souvenirs*, Paris, éditions Grasset, 1929.

BERNARD, Robert, *Les tendances de la musique française moderne : cours d'esthétique*, Paris, Durand, 1930.

BOLL, André, « Pour un réveil de la musique française », *La Revue Musicale*, n°193, août-novembre 1939, p.86-89.

BOSCHOT, Adolphe, « Qu'est-ce que la musique de chambre ? », *Revue politique et littéraire*, 21 février 1903, p. 243-247 et 28 février 1903, p. 276-281.

BOUVET, Charles, *Huit années de Musique Ancienne (Fondation Jean-Sébastien Bach) 1903-1911*, Paris, éditions, Chaix, 1916.

¹³¹³ Sont précisées les années de dépouillement. La période 1922-1940 correspond à un dépouillement de presse non numérisée ; une période ajustée correspond à un dépouillement de presse numérisée.

CELLIER, Alexandre, « La grande pitié de la musique de chambre française », *Le Ménestrel*, 4 mars 1932.

COEUROY, André, *La musique et le peuple en France*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1941.

COEUROY, André, *La Musique française moderne*, Paris, Delagrave, 1922.

COEUROY, André, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kras, 1928.

COLLAER, Paul, « l'esprit de la musique française », *La Revue musicale*, n° 193, août-novembre 1939, p. 79-85.

COPEAU, Jacques, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931.

DANDELLOT, Arthur Dandelot, « À propos de la musique dite de chambre », *Le Ménestrel*, 18 mai 1923, p. 226-227.

DANDELLOT, Arthur, *Petits mémoires musicaux*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue, 1936.

DEBUSSY, Claude, *Lettres de Claude Debussy à son éditeur, publiées par Jacques Durand*, Paris, éd. Durand, 1927.

DUFOURCQ, Norbert, *La Musique française*, Paris, Larousse, 1933.

DUMESNIL, René, *La musique contemporaine en France*, 2 tomes, Paris, Armand Colin, 1949 (2^e édition).

DUMESNIL, René, *La musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*, Paris, éditions du Milieu du monde, coll. « bilans », 1946.

DUMESNIL, René, *Portrait de musiciens français*, Paris, Plon, 1938.

DURAND, Jacques, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, 2^{de} série (1910-1924), Paris, A. Durand et fils, 1925.

FOUQUIERES, André (de), « Les salons et les gens – dans le recul du passé », *Candide*, 14 juillet 1932.

GALERNE, Maurice, « Le quatuor à cordes dans la musique de chambre et ses interprètes », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 185.

HERRIOT, douard, *La vie de Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Vie des hommes illustres », 1938.

HURÉ, Jean, *Défense et illustration de la musique française*, Paris, Sénart, 1915.

INDY, Vincent (d'), *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Delagrave, 1930.

- INGELBRECHT, D-É, *Mouvement contraire : souvenirs d'un musicien*, Paris, Domat, 1947.
- JARDILLIER, Robert, *Pelléas*, collection « musique moderne », Paris, éditions Aveline, 1927.
- KOECHLIN, Charles, « Considérations générales sur la musique moderne et sur l'École française », dans DUCHESNEAU, Michel (éd.), *Écrits : esthétique et langage musical*, Sprimont, Mardaga, 2006.
- KOECHLIN, Charles, « Debussy », *Les Musiciens célèbres*, éditions Laurens, 1927.
- KOECHLIN Charles, « Esquisse sur la musique de chambre contemporaine », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 164.
- KOECHLIN Charles, « Les tendances de la musique moderne française », dans *Encyclopédie de la musique*, Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), Paris, Delagrave, 1925, p. 56-145.
- KOECHLIN, Charles, « Souvenirs sur Debussy, la Schola et la SMI », *La Revue musicale*, 15, n°150, novembre 1934.
- LALOY, Louis, *La musique retrouvée (1902-1927)*, Paris, Plon, 1928.
- LANDORMY, Paul, *La musique française, tome 2 « de Franck à Debussy »*, Paris, Gallimard, 1943.
- LANDORMY, Paul, *La musique française, tome 3 « après Debussy »*, Paris, Gallimard, 1946.
- LASSERRE, Pierre, *L'esprit de la musique française*, Paris, Payot, 1917.
- LAURENCIE, Lionel (de la), « les débuts de la musique de chambre en France », *La Revue de musicologie* n° 52, tome 15, novembre 1934, p. 206-207.
- LOYONNET, Paul, « Rôle du piano dans la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 171.
- MATHA, Louise, « Place du chant dans la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 184.
- MAXENCE, Jean-Pierre, *Histoire de dix ans, 1927-1937*, Paris, Gallimard, 1939.
- MIGOT, Georges, « Réflexions sur la musique de chambre », *Le Courrier musical*, 15 mars 1929, p. 173.
- MIGOT, Georges, *Écrits sur des sujets divers*, Paris, éditions presses modernes, 1932.
- PIERRE, Constant, *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale, précis historique*, Paris, Éditions Sagot, 1893.

POUGIN, Arthur, « Le théâtre et la musique pendant la grande guerre », *Le Ménestrel*, 2 juillet 1920.

RABAUD, Henri, « Rameau-Bizet et la tradition française », dossier spécial « la musique française », *Visages du monde*, n° 77, février 1942.

RIBEYRE, Charles, « Musique d'hier et musiques de demain », *La Revue musicale*, n° 205, février 1947, p. 66-78.

ROHOZINSKY, Ladislav (de) (dir.), *Cinquante ans de musique française (1874-1925)*, 2 tomes, Paris, éditions musicales de la Librairie de France, 1926.

ROLLAND, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, collection « bibliothèque d'histoire », Paris, Hachette, 1908.

SAINT-SAËNS, Camille, *Harmonie et mélodie*, Paris, éditions Calman Lévy, 1885.

STROWSKI, Fortunat, *Nationalisme ou patriotisme*, Paris, Grasset, 1933.

TENROC, Charles, « Le nationalisme musical », *Le Courrier musical*, n° 20, septembre-octobre 1918, p. 273-279.

TENROC, Charles, « Enquête sur l'évolution et les tendances de la musique de chambre », *Le Courrier Musical*, 15 mars 1929, p. 166-171.

TIERSOT, Julien, *Un demi-siècle de musique française, entre les deux guerres (1870-1917)*, Paris, librairie Félix Alcan, coll. « les Maîtres de la musique », 1918.

VUILLERMOZ, Émile, « le goût moderne et la musique du passé », *Atti del Terzo Congresso internazionale di Musica*, Florence, avril 1938, p. 21-25.

VALLAS, Léon, *Debussy en son temps*, Paris, Albin Michel, 1932.

VUILLERMOZ, Émile, *Histoire de la musique*, Paris, librairie Arthème Fayard, coll. « les grands études historiques ».

WILLY, [Henri Gauthier-Villars] « Qu'est-ce que la musique française ? », *La Revue musicale*, mars 1903, p. 123-127.

5. Discographie historique

D'INDY, Vincent, *Suite en parties opus 91*, Quintette instrumental de Paris, His master's voice DB2009/10, 1933.

PIERNÉ, Gabriel, *Variations libres et final*, Quintette instrumental de Paris, 78 tours, Columbia LFX 331, 1933.

SCHMITT, Florent, *Suite en rocaille opus 86*, Quintette instrumental de Paris, 78 tours, Gramophone DA 4882/3, 1936.

Bibliographie secondaire

1. Contexte historico-culturel de la France (1870-1940)

ALTEN, Michèle, *La musique au cœur des enjeux de la société française (1896-1956)*, Paris, L'Harmattan, 2017.

ALVISET, Josette, « La programmation musicale à Vichy : les apparences de la continuité », dans CHIMÈNES, Myriam (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe, coll. « histoire du temps présent », 2001.

ALVISET, Josette, « Vichy en 1935, la reine des Villes d'Eaux », *Les Années trente à l'Opéra de Vichy*, catalogue d'exposition, Musée de l'Opéra de Vichy, 2010.

BAIL, Karine (Le), *La musique au pas, être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2016.

BARROT, Olivier, ORY, Pascal, *Entre-deux-guerres, la création française (1991-1939)*, Paris, François Bourrin, 1990.

BIGET-MAINFROY Michelle & SCHMUSCH Rainer (dir.), *L'Esprit français und die Musik Europas: Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin, Mélanges pour Herbert Schneider*, G. Olms, 2007.

BONGRAIN, Anne, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930 : documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, coll. « MusicologieS », 2012.

BOUVET, Vincent, DUROZOI, Gérard, *Paris 1919-1939, art, vie et culture*, Paris, éditions Hazan, 2009.

BRAVARD, Alice, « Le cercle aristocratique dans la France bourgeoise 1880-1939 », *Histoire, économie & société*, volume n° 1, 2011.

BRECHEMIER, Dominique, LAVAL-TURPIN, Nicole (dir.), *Les femmes de l'entre-deux-guerres, quels chemins vers la notoriété ?*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BUCH, Estéban, AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et alii, *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2009.

CAILLET, Aude, « Défense et illustration de la musique française moderne », dans CATHÉ, Philippe, DOUCHE, Sylvie, DUCHESNEAU, Michel (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010, p. 109-130.

CAMPOS, Rémy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'œil d'or essais et entretiens, 2016.

CARON, Sylvain et DUCHESNEAU, Michel (dir.), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2009.

CARPENTIER, Clément, « *La Gazette des classes du Conservatoire : Être et demeurer élève du Conservatoire en temps de guerre* », Actes du colloque *Les institutions musicales à Paris et à Manchester pendant la Première Guerre mondiale* (5-6 mars 2018), Conservatoire de Paris (CNSMDP), Opéra-Comique, Royal Northern College of Music (RNCM), Les Éditions du Conservatoire, 2021.

CASADESUS, Gaby, *Mes noces musicales*, Paris, Buchet/Chastel, 1990.

CHANTAVOINE, Jean, *La Formation de l'âme française*, Paris, Plon, 1913.

CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux guerres : culture et politique*, Paris, Nouveau Monde, 2013.

CHIMÈNES, Myriam, « Le budget de la musique sous la III^e République », dans DUFOURT, Hugues, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, éditions Klincksieck, 1991.

CHIMÈNES, Myriam (dir.), *Henry Prunières (1886-1942), Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, SFM, 2015.

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

CHIMÈNES, Myriam, SIMON, Yannick (dir.), *La musique à Paris sous l'occupation*, Paris, Cité de la Musique Fayard, 2013.

CHIMÈNES, Myriam, « La musique dans les salons de la belle époque aux années cinquante », in GALLOIS, Jean (dir.), *Musique et musiciens au Faubourg Saint-Germain*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la ville de Paris, 1990, p. 88-101.

CHIMÈNES, Myriam (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, collection « histoire du temps présent », Paris, Éditions Complexe, 2001.

COHEN, Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux guerres*, Publications de la Sorbonne, 1999.

COOPER, Martin, *French Music: from the death of Berlioz to the death of Fauré*, Oxford University Press, 1951

COPPOLA, Piero, *Dix-sept ans de musique à Paris, 1922-1939*, 1^{ère} édition de 1944, Genève, Slatkine, 1982.

CRÉMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis, *Les Français de l'an 40, tome I : la guerre oui ou non*, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 2020.

DARD, Olivier, *Les années 30*, collection « la France contemporaine », sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, Librairie générale française, 1999.

DEMONET, Gilles, *Les Concerts Straram (1926-1933), une révolution dans la vie symphonique à Paris*, Paris, Société française de musicologie, 2021.

DOUCHE, Sylvie, SEGOND-GENOVESI, Cédric (dir.), *Étudier, enseigner et composer à la Schola Cantorum (1896-1962)*, Paris, Éditions Adeam Musicae, 2022.

DUCHESNEAU, Michel, « Kœchlin, réflexions sur la modernité », dans DUCHESNEAU, Michel, MÉDICIS, François (de), CARON, Sylvain (dir.), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2006, p. 339-363.

DUMESNIL, René, *L'envers de la musique*, Paris, La Nouvelle Édition, 1948.

DUTEURTRE, Benoit (dir.), *Paris, capitale de la musique 1870-1940*, Fondation Singer-Polignac, 2003.

FAUSER, Annegret, «Histoires interrompues : raconter l'histoire de la musique en France», in DUCHESNEAU, Michel, MÉDICIS, François (de), CARON, Sylvain (dir.), *Musique et modernité en France, 1900-1945*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2006, p. 19-50.

FAURE, Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.

FAURE, Michel, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985.

FAVIER, Thierry, « Une guerre sans batailles. Le champ de la musique dite « baroque » dans la Revue de musicologie », *Revue de Musicologie*, tome 104, 2018.

FULCHER, Jane, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*, Oxford University Press, 2005.

GAUCHER, Pierre, *De la spirale au groupe Jeune France (1935-1945) : les tourments d'une avant-garde musicale*, thèse de doctorat en musicologie présenté sous la direction de Guy Gosselin, Université de Tours, 2001.

GAVOTY, Bernard, PINCHERLE, Marc *et alii*, *Ars Rediviva Claude Crussard*, Paris, La boîte à Musique, ca. 1947.

GÉTREAU, Florence, « Les archives de la Société de musique d'autrefois, 1926-1975, conservées au Musée de la musique à Paris », *Fontes Artis Musicae*, vol. 54 n° 1, janvier-mars 2007.

GÉTREAU, Florence, « Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975) : faire revivre les « musiques d'autrefois » », dans DEUTSCH, Catherine (dir.), *Femmes en musicologie, de Michel Brenet (1858-1918) à Solange Corbin (1903-1973)*, Société française de musicologie, inPress, Publications de la société française de musicologie.

GRIFFITHS, Paul, *A concise history of modern music from Debussy to Boulez*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

GUMPLOXICZ, Philippe, « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement social*, juillet-septembre 2004, n° 208, pp. 91-124.

GYBELY, Joachim, *Émergence et installation de la musique baroque en France (1960-1990)*, mémoire de Master en histoire présenté sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1-Panthéon Assas, 2018, p. 39.

HODEIR, André, *La musique depuis Debussy*, Presses universitaires de France, 1961.

HONNEGER Marc (dir.), *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996.

HONNEGER Marc (dir.), *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs œuvres*, 3 tomes, Paris, Bordas, 1986.

INGHELBRECHT, Germaine, *D-É Inghelbrecht et son temps*, Paris, éditions de la Baconnière, 1978.

JACOTOT, Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde, 2013.

JARDIN, Étienne, *Music and war in Europe from the French Revolution to WWI*, Turnhout, Brepols, coll. « Music, Criticism & Politics », 2, 2016.

KELLY, Barbara, *French Music, Culture, and National Identity*, Rochester, Woodbridge, 2008.

KELMAN, Herbert C., «Nationalism, Patriotism and National Identity: social-psychological dimensions», in BAR-TAL Daniel, STAUB, Ervin (dir.), *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations*, p. 165-189.

LAUNAY, Florence, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, volume n° 1, 2008.

LESPINARD, Bernadette, « 1939-1945 : la vie musicale à Lyon entre tradition et innovation », p. 127-38, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012.

LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006.

MARTI, Stavronela, « Les grands concerts parisiens au seuil des années 20 », *Revue internationale de musique française*, juin 1989, p. 19-38.

MARTIN-FUGIER, Anne, « Cercles, clubs, salons », dans Vincent Duclert et Christophe Prochasson, *Dictionnaire critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002.

MATORE, Daniel, « Le modernisme musical français à la veille de la Seconde Guerre mondiale », *Revue internationale de musique française*, novembre 1985, p. 69-78.

MONIER, Frédéric, *Les années 20 (1919-1930)*, collection « la France contemporaine », sous la direction de Jean-François Sirinelli, Paris, Librairie générale française, 1999.

MOUSNIER, Jean-Philippe, *Paul Paray*, collection « les grands chefs d'orchestre », Paris, L'Harmattan, 1998.

MURAT, Laure, *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

NECTOUX, Jean-Michel, « Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris, une philosophie pour l'enseignement », dans BONGRAIN, Anne, GÉRARD, Yves, COUDROY-SAGHAI, Marie-Hélène (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des menus plaisirs à la Cité de la musique* », Paris, Buchet/Chastel, coll. « musique classique histoire », 1996.

PISTONE, Danièle (éd.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, H. Champion, coll. « Musique, musicologie », n° 30-31, 2000.

PISTONE, Danièle, « Vie musicale et pédagogie dans le Paris de l'entre-deux-guerres », in FIJALKOW, Claire (dir.), *Maurice Chevais (1880-1943) : un grand pédagogue de la musique*, actes de la journée d'études du 3 mars 2004 (Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne), Paris, L'Harmattan, 2004, p. 13-26.

PENESCO, Anne (dir.), *Études sur la musique française : autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

PINCHARD, Max, « esprit français et musique française », *Revue de Psychologie des peuples*, Institut havrais de sociologie économique et de psychologie des peuples, n°4, 4e trimestre 1956, p. 446-452.

PISTONE Danièle (dir.), *La musique et l'imaginaire*, Paris, Observatoire Musical Français, Série « Conférences et Séminaires » n° 14, 2002.

PORCILE, *La belle époque de la musique française : le temps de Maurice Ravel, 1871-1940*, Paris, Fayard, 1999.

POURADIER, Maud, « la querelle du wagnérisme : une querelle de répertoire », dans Géraldine Sfez, Sophie Chassat (dir.), *Les Querelles de l'Art*, Paris, Armand Colin, 2007.

RAMAUT, Alban, TRAVERSIER, Mélanie (éd.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll.« Homme et société », 2022.

READ, Peter, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias, la revanche d'Éros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « interférences », 2016.

REYNAUD, Cécile, *L'orchestre de Paris : de la société des concerts du conservatoire à l'orchestre de Paris, 1898-2008*, Paris, Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2007.

ROBICHAUD, Bianca, *Le groupe musical des Six, conséquences d'une identité nationale : lien entre le discours politique de la droite nationaliste et le discours esthétique du Groupe des Six*, thèse de doctorat présentée sous la direction de Françoise Escal, Paris, EHESS, 2005.

- ROY, Jean, *Présences contemporaines : musique française*, Paris, NED, 1962.
- SABLONNIÈRE, Marguerite, « Le conservatoire de musique de Paris entre les deux guerres, 1919-1939 », thèse de l'École Nationale des Chartres, 1990.
- SAINT-MARTIN, Jean-Philippe, *Le sport français dans l'entre-deux guerres, regards croisés sur les influences étrangères*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte, « 1914-1918 : l'activité musicale à l'épreuve de la guerre », dans *Revue de musicologie*, 93, n° 2, 2007, p. 399-434.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte, « Les institutions musicales à Paris pendant la Grande Guerre. Panorama général et état de la recherche », Actes du colloque *Les institutions musicales à Paris et à Manchester pendant la Première Guerre mondiale* (5-6 mars 2018), Conservatoire de Paris (CNSMDP), Opéra-Comique, Royal Northern College of Music (RNCM), Les Éditions du Conservatoire, 2021.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte, *Musique et musiciens à Paris pendant la grande Guerre*, Paris, Vrin, collection « MusicologieS », 2022.
- SIMON, Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009.
- SIOHAN, Robert, « La Société des Concerts », *Revue des deux mondes*, 15 février 1968.
- SIRINELLI, Jean-François, *Génération intellectuelle : Khâgneux et Normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 1988.
- SORET, Marie-Gabrielle, *Camille Saint-Saëns, journaliste et critique musical (1870-1921)*, thèse de doctorat présentée sous la direction de Guy Gosselin et Joël-Marie Fauquet, Université de Tours, 2008.
- SPROUT, Leslie, *Music for a « New Era » : composers and national identity in France, 1936-1946*, Thèse de doctorat, Université Berkeley, Californie, 2000.
- STRICKER, Rémy, *La musique française du Romantisme à nos jours*, Paris, La Documentation française, 1966
- SUPICIC, Ivo, « L'histoire sociale de la musique en France : Quelques aspects de base (I) », dans *international Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 19, n° 2, décembre 1988.
- SUPICIC, Ivo, « L'histoire sociale de la Musique en France : Quelques aspects de base (II) », dans *international Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20, n° 1, juin 1989.
- TERRIEN, Pascal (dir.), *Musique française : Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, actes du colloque des 29 et 30 avril 2008 (Université catholique de l'Ouest), Sampzon (France), éditions Delatour, 2012.
- TERRIER, Agnès, *L'orchestre de l'Opéra de Paris, de 1669 à nos jours*, Paris, éditions de La Martinière, 2003.

TONNET-LACROIX, Éliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Paris, Armand Colin, 2005.

VAN ACKERE, Jules, *L'âge d'or de la musique française (1870-1950)*, Bruxelles, Medders, 1966.

VATTANO, Laura Vattano, « French Humour and Futurist Music: Luigi Russolo's *intonarumori* in a Cartoon by Jean-Jacques Rousseau », dans BERGHAUS, Günther (éd.), *international Yearbook of futurism studies*, volume 10, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021.

WINZER, Dieter, *Claude Debussy und die französischen musikalische Tradition*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1981.

WOLDU, Gail Hilson, « Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire : les réformes de 1905 », *Revue de Musicologie*, tome 70 n°2, 1984, p. 211.

2. Rayonnement de la France à l'international et gestion de carrière

2.1. Relations internationales et transferts culturels

BALOUS, Suzanne, *L'action culturelle de la France dans le monde*, Paris, P.U.F., 1970.

BEN KHEMIS, Soumaya, *L'AFAA : une association au cœur d'un réseau culturel international*, rapport de stage de Maîtrise de musicologie sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 2002.

BERTAUT, Sophie, *L'AFAA, une ouverture sur le monde pour la culture française*, rapport de stage de DESS de musicologie mention gestion et administration de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 1998.

BOUSCANT, Liouba, « Charles Koechlin conférencier (1909-1948) », dans CATHÉ, Philippe, DOUCHE, Sylvie, *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010, p. 65-107.

BRADLEY, Carol June, « America's First Music Librarians », *Notes*, Music Library Association, vol. 43, n°2, décembre 1986.

BRUCCURELI, Antonio, « Louis Hauteœur, directeur général des Beaux-Arts (1940-1944) », dans *Histoire de l'art*, 47, n° 1, 2000, p. 53-62.

BRUNET, Maxendre, « Une diplomatie du concert : la présence musicale française au Caire dans les années 1920 et 1930 », *Manazir Journal*, vol. 2, 2020.

CHAUBET, François, « L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883-1914) », *La Revue historique*, Presses Universitaires de France, n° 4, 2004.

CHIMÈNES, Myriam, « Les salons parisiens et la promotion des musiciens étrangers (1870-1940) », dans CHARLE, Christophe, ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, éditions de la Sorbonne, coll. « internationale », 2002.

DUBOSCLARD, Alain, *L'action artistique de la France aux États-Unis, 1915-1969*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Histoire », 2003.

DUBOSCLARD, Alain, *L'action culturelle de la France aux États-Unis, de la Première Guerre mondiale à la fin des années 1960*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Pascal Ory, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2002.

DUBOSCLARD Alain, « Diplomatie culturelle et propagande françaises aux États-Unis pendant le premier vingtième siècle », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 2001, vol. 48, n° 1, p. 102-119.

DUCHÊNE-THEGARID, *Les plus utiles propagateurs de la culture française ? : Les élèves musiciens étrangers à Paris pendant l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat présentée sous la direction de Myriam Chimènes et Robert Frank, Université de Tours, 2015.

DUFOUR, Valérie, « Six Siècles de vie musicale à Bruxelles. Colloque international Bruxelles, 19-20-21 octobre 2000 », dans *Revue de musicologie*, 86, n° 2, 2000.

DUFOURT, Hugues, FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1991.

DURANTON-CRABOL, Anne-Marie, « Les intellectuels français en exil aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale : aller et retour », dans FRANCK, Robert (dir.), *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 60, 2000.

FAUSER, Annegret, « Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an “American” Composer », dans *The Musical Quarterly*, 89, n° 4, 27 novembre 2007, p. 524-4554.

FAUSER, Annegret, « *Sounding the Tricolore: France and the United States during World War II* », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2015, p. 9-21.

FLANNER, Janet, *Chroniques d'une américaine à Paris, 1925-1939*, Paris, Taillandier, 2011.

FRANSIOLI, Martine, CARBONEL, Marie-Hélène, *Consuelo de Saint Exupéry : une mariée vêtue de noir*, Paris, Éditions du Rocher, 2017.

FULCHER, Jane, « Concert et propagande politique en France au Début du 20^e Siècle », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55, n° 2, avril 2000, p. 389-413.

FULCHER, Jane, « Style musical et enjeux politiques en France », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 110, n° 1, 1995, p. 22-35.

GALLOUX-FOURNIER, Bernadette, *Voyageurs français aux États-Unis, 1919-1939. Contribution à l'étude d'une image de l'Amérique*, thèse de doctorat en Histoire du XX^e siècle sous la direction de Pierre Milza, I.E.P. de Paris, 1987.

GATAVECKAS, Brittany, “*The Kindness of Uncle Sam*”? : *American Aid to France and the Politics of Postwar Relief, 1944-1948*, thèse de doctorat en histoire présentée sous la direction du Professeur M. Horn, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2018.

GORCE, Aurélie, *L'AFAA, une structure culturelle au large champ d'action*, rapport de stage de DESS musicologie mention gestion et administration de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 2015.

HAINÉ, Malou, « La vie musicale en Belgique de 1920 à 1940 dans *La Revue musicale* de Henry Prunières », *Revue belge de Musicologie*, vol. 67, 2013.

HAUTECOEUR, Louis, *Les Beaux-Arts en France, passé et avenir*, Paris, éditions Picard et Cie, 1948.

KOENIG, Léa, *Autonomisation du champ musical entre nationalisme et internationalisme : étude des trajectoires de trois compositeurs français au tournant du XXe siècle*, mémoire de Master de sociologie sous la direction d'Ali Boulayoune, Université de Lorraine, 2020.

LAZZARO, Federico, *Écoles de Paris en musique, 1920-1950*, Bruxelles, éditions Vrin, 2018.

LENARD, Camelia, « A Trustworthy Collaboration: Eleanor Roosevelt and Martha Graham's Pioneering of American Cultural Diplomacy », dans *European journal of American studies*, 12, n° 1, 7 mars 2017.

LEONARD, Kendra Preston, *The Conservatoire Américain: a History*, Lanham, The Scarecrow press inc., 2007.

LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Paris, Grasset, 2005.

MALDEREN, Ann (van), « Élisabeth Sprague Coolidge (1864-1953) : l'histoire d'une fortune personnelle au service de la musique de chambre », *Revue Belge de Musicologie*, vol. 58, 2004, p. 233-250.

METZER, David, "The League of Composers: The Initial Years", *American Music*, vol. 15, n°1, Spring 1997.

MONTENS, Valérie, « Henry Le Bœuf, animateur de la vie musicale bruxelloise durant l'entre-deux-guerres », *Revue belge de Musicologie*, vol. 56, 2002.

NOUAILHAT, Yves-Henri, BETEAU, Sandrine, « La politique culturelle de la France à l'égard du Canada entre les deux guerres d'après les archives du Service des œuvres », dans *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 77, n° 288, 3^e trimestre 1990.

PASLER, Jann, « Writing for Radio Listeners in the 1930s: National Identity, Canonization, and Transnational Consensus from New York to Paris », dans *The Musical Quarterly*, 98, n° 3, décembre 2015, p. 212-262.

PAUL, Charles B, "Rameau, d'Indy and French nationalism", *The Musical Quarterly*, LVIII, n° 1, 1972, p. 46-56.

PINIAU, Bernard et TIO BELLIDO, Ramó, *L'action artistique de la France dans le monde : histoire de l'Association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « culture et diplomatie françaises », 1998.

PISTONE, Danièle, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales* 2013/4 (n° 156), p. 21-35.

POULIZAC, Morgan, *l'A.F.A.A., une politique pour la musique*, mémoire de Maîtrise de musicologie sous la direction de Maryvonne de Saint Pulgent, Université Paris-Sorbonne, 2002.

ROOSEVELT, Eleanor, *On my own*, New York, Harper, 1958.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine (de), SAINT-EXUPÉRY, Consuelo (de), *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2021.

SALON, Albert, *L'action culturelle de la France dans le monde, analyse critique*, thèse pour le doctorat d'état des arts et des lettres, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1981.

SOULLIER DE ROINCE, Gabrielle, DALLONGEVILLE, Dorian (dir.), *L'Art déco, un art de vivre : le paquebot Ile-de-France*, catalogue de l'exposition au Musée des années 1930, 2020.

THÉVENIN, André, *La Mission Laïque française à travers son histoire (1902-2002)*, Paris, éditions « Mission Laïque française », 2002.

TOME, Vanessa P., *Elizabeth Sprague Coolidge: A life of philanthropy in the twentieth century*, mémoire de Master en musique, West Virginia University, 2007.

TRIMBUR, Dominique, DUBOSCLARD, Alain, JEANPIERRE, Laurent (dir.), *Entre rayonnement et réciprocité, contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2002.

WEBSTER, Paul, *Consuelo de Saint-Exupéry : la rose du Petit Prince*, s. l., Éditions du Félin, 2000.

WILMOTS, André, *Le défi français ou la France vue par l'Amérique*, Paris, François Bourin, 1991.

2.2. Économie culturelle et réseaux professionnels

ANGELO, Mario (d'), VESPERINI, Paul, *Les musiciens en France, activités, revenus et profils professionnels*, Paris, Éditions Idée Europe, coll. « innovations et développement », 2014.

ANONYME, "Artists Service Department attains tenth anniversary", *NBC Transmitter*, march 1940, vol. 6 n°3, p. 1.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo, « Estudo de uma correspondência inédita trocada entre Charles Kiesgen e Nadia Boulanger em torno da Société Musicale Indépendante-SMI », *Opus*, vol. 26 n° 3, sept/déc 2020, p. 6-7.

BROOKS, Jeanice (dir.), *Nadia Boulanger and her world*, Chicago London, The University of Chicago Press, 2020.

CHAMOIX, Henri, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015.

CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au show business, les imprésarios au cœur des échanges internationaux, 1850-1930*, Lyon, Symétrie, 2023.

CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au show business, le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical (1850-1930)*, thèse de doctorat en histoire moderne et contemporaine sous la direction de Sylvie Aprile et de Ludovic Tournès, École Normale des Sciences de l'Homme et de la Société, Université Lille 3, 2018.

DELGADO, Imelda, *An intimate portrait of Sidney Foster: pianist-- mentor*, Lanham, Hamilton Books, 2013.

DELOINCE, Anaïs, *Bureau de Concerts de Valmalète : une maison de tradition*, rapport de stage de DESS de musicologie mention administration et gestion de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 2005.

DUCHESNEAU, Michel et LAZZARO, Federico (dir.), *Musique, disque et radio en pays francophones - 1880-1950*, Paris, Vrin, 2023.

GAVATORTA, Jean-Louis, *L'Agence Valmalète : un art de la représentation*, rapport de stage de DESS de musicologie mention administration et gestion de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 1996

LEROY, Dominique, *Économie des arts du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan, 1992.

LOTIRON, Claire, *Les stratégies de reconnaissance dans la carrière musicale de Marius-François Gaillard (1900-1973)*, 2018, texte inédit tiré du Séminaire « Compositeurs connus et inconnus », IReMus, 2018.

MAISONNEUVE, Sophie, « La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles : le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 en Grande-Bretagne », dans *Revue de musicologie*, 88, n° 1, 2002.

MAISONNEUVE, Sophie, *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009.

MITAL, Xavier, *Au carrefour de la vie musicale : rapport de stage effectué du 22 juin au 4 septembre 1998 au Bureau de Concerts Marcel de Valmalète*, rapport de stage de DESS de musicologie mention gestion et administration de la musique sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 1998.

MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle, entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, éditions Van de Velde, 2004.

O.A.I. (Organisation artistique internationale), *Le bureau de concerts Marcel de Valmalète et l'Organisation artistique internationale présentent leurs artistes pour 1934-1935*, Paris, Bureau de Concerts Valmalète, ca. 1935.

SACHOUX, Laurence, *Les agents artistiques français de musique « savante »*, mémoire de Maîtrise de musicologie sous la direction de Jean-Rémy Julien, Université Paris-Sorbonne, 1986.

SPYCKET, Jérôme, *Nadia Boulanger*, Lausanne, éditions Payot, 1987.

VALMALÈTE, Marcel (de), « Comment on organise un concert », *L'Art musical*, 3 janvier 1936, p. 179-180.

VANCON, Jean-Clair, « La « Reine de la Musique » : Constitution d'un réseau et production d'une figure symbolique », dans Alexandra Laederlich (dir.), *Nadia et Lili Boulanger, témoignages et études*, Lyon, Symétrie, 2007.

3. Autour du Quintette Instrumental de Paris : genre, interprètes et entourage

3.1. Musique de chambre

ALAIN, Olivier, « La musique de chambre », *Les cahiers du journal musical français*, SFDMA, 1955.

ASSOCIATION FRANCAISE POUR LE PATRIMOINE MUSICAL (coll.), *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Paris, AFPM, coll. « Patrimoine », 1995.

BARON, John, *Chamber music: a research and information guide*, New York, Routledge, 2010.

BLUM, David, *L'Art du Quatuor à cordes, conversations avec le quatuor Guarneri*, Paris, Actes Sud, 2001.

BOURHIS, Michelle, *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, Paris, L'Harmattan, coll. « musique et champ social », 2011.

BOURHIS, Michelle, *La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Normandie Université, 2017.

COBBETT, Walter Willson, *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre*, Université d'Oxford, édition française revue et augmentée par Alain Pâris, Paris, éditions Robert Laffont, 1999, [I/1929].

DELAGE, Roger, « La musique de chambre au conservatoire : quelques figures », in BONGRAIN Anne, POIRIER, Alain, *Le conservatoire de Paris 1795-1995, deux cents ans de pédagogie*, Buchet Chastel, Paris, 1999.

DUCHESNEAU Michel, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, éditions Mardaga, coll. « musique-musicologie », 1997.

DUCHESNEAU Michel, « Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante : "Projet mirifique de concerts scandaleux" », dans *Revue de musicologie*, 80, n° 2, 1994.

DUCHESNEAU, Michel, *la Société Triton (1932-1939)*, Paris, OMF, 1997.

FAUQUET, Joël-Marie, « Le Quatuor à cordes en France avant 1870 : de la partition à la pratique », dans Coll., *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Lyon, éditions AFPM, 1996.

FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.

FOURNIER, Bernard, *Histoire du quatuor à cordes : tome 3, de l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2010.

FOURNIER, Bernard, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.

GASCHE, David, *La Musique de circonstance pour Harmoniemusik à Vienne (1760-1820)*, thèse de musique et musicologie présentée sous la direction de Laurine Quetin et Herbert Seifelt, Université François Rabelais, Tours, 2009.

GAUDRY, Danielle, *L'Âge d'or of the chamber wind ensemble*, thèse de doctorat en musicologie, Université Mac Gill, 2009.

GMACH, Nasri, *Le quatuor à cordes entre 1918 et 1939, esthétique et problèmes d'interprétation : Bartok, Berg, Hindemith, Honegger*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Serge Gut, Sorbonne Université, 1996.

GONNARD, Henri, HEINE, Christiane, *La musique de chambre en Espagne et en France au milieu du XX^e siècle, une tradition en crise ?*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017.

GUÉRIMAND, Mélanie, JOUBERT, Muriel, TOUZÉ (Le), Denis (dir.), *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, Microsillon, coll. « Collection « CIMCL » », 2016.

GUÉRIMAND, Mélanie, JOUBERT, Muriel, TOUZÉ (Le), Denis, *Le duo violoncelle-piano, approches d'un genre*, Lyon, Microsillon, coll. « CIMCL », 2017.

PÉRONNET, Patrick, *Les enfants d'Apollon : les ensembles d'instruments à vent en France 1700 à 1914 : Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*, thèse de doctorat en musicologie présenté sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne, 2012.

PISTONE, Danièle, GUT, Serge, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, Honoré Champion, 1978.

PROST, Camille, *Une ontologie du quatuor à cordes : philosophie de la musique pour quatre instrumentistes*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction du Professeur Bernard Sève, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2014.

SIMMENAUER, Sonia, *Se mettre en quatre, la vie quotidienne en quatuor à cordes*, Paris, Alma Nuvis, 2008, p. 58-59.

SIMON, Yannick, « L'émergence et la diffusion de la musique de chambre dans les régions françaises au XIXe siècle à travers l'exemple d'Angers (1864-1877) », dans *Revue de musicologie*, 101, n° 2, 2015, p. 279-306.

SMALLMAN, Basil, *The Piano trio: its historic, technic and repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

STOWELL, Robin (éd.), *The Cambridge Companion to the string quartet*, Cambridge University Press, 2003.

STRELETSKI, Gérard (dir.), *Duo violon-piano, mémoire et présence d'un genre*, Concours international de musique de chambre, Lyon 2007, Symétrie, Lyon, 2010.

STRELETSKI, Gérard, *Le Trio avec piano, histoire, langages et perspectives*, Concours international de musique de chambre, Lyon 2004, Symétrie, Lyon, 2005.

TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la musique de chambre*, collection « les indispensables de la musique », Paris, Fayard, 1989.

3.2. Écoles interprétatives françaises et technique instrumentale

ANSELMINI, François, JACOBS Rémi, *Le Trio Cortot-Thibaud-Casals*, Paris, Actes Sud, 2014.

AUBAT-ANDRIEU, Mathilde, BANCAUD, Laurence *et alii* (dir.), *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, éditions Minerve, coll. « Musique ouverte », 2013.

BELTRANDO Sylvie Bertrando, LE DU, Corine, *10 ans avec...la harpe*, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, 1996.

BLAKEMAN, E, *Taffanel, genius of the flute*, Oxford University Press, 2008.

BLASSEL, Sylvain, « Les harpes Pleyel », *Bulletin de l'AIHAH* n° 45, AH 2007.

BRETT, A, « 300 years of the french style », *The Flute worker*, novembre 1982.

BRETT, A, « The French Style in America », *The Flute worker*, décembre 1983.

BRETT, A., « The other french players », *The Flute worker*, décembre 1985.

CASALS, Pablo, *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*, collection « Musique », Paris, éditions Stock, 1970, p. 110.

CATALAN GONZALEZ, Óscar, *Un modèle vocal issu de l'opéra : l'exemple des fantaisies pour flûte sur des thèmes d'opéra en France au XIX^e siècle*, thèse de doctorat en musique et musicologie présentée sous la direction de Sylvie Douche, Sorbonne Université, 2022.

DORGEUILLE, Claude, *L'école française de flûte (1860-1950)*, Coderg, Paris, 1983.

- DORIAN, Jean-Pierre et THIBAUD, Jacques, *Un violon parle : souvenirs de Jacques Thibaud.*, Éditions du blé qui lève, 1947.
- DUBOIS, Pierre, « Le trouble miroir de la harpe : l'ineffable musical et féminin dans *The Wanderer* de Fanny Burney », dans *Dix-huitième siècle*, 43, n° 1, 2011, p. 257-78.
- GALPÉRINE, Alexis, *La musique française pour violon : de la Convention à la Seconde Guerre mondiale*, Strasbourg, Conservatoire éd., 2008.
- GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Musique », 1995.
- GLATTAUER, Annie, *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS éditions, 2003.
- GOUBAULT, Christian, *Jacques Thibaud (1880-1953) : violoniste français*, Paris, H. Champion, coll. « Grands interprètes discographie », 1988.
- GOVEA, W. M., *Nineteenth- and twentieth-century harpists: a bio-critical sourcebook*, Westport, CT, Greenwood Press, coll. « Bio-critical sourcebooks on musical performance », 1995.
- GUILLOUX, *La flûte, son histoire, son évolution, sa facture*, Paris, éditions du leitmotiv-Alto musique, 2000.
- KOECHLIN, *Les instruments à vent*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1948.
- LE ROY, René, DORGEUILLE, Claude, *Traité de la flûte, historique, technique et pédagogie*, Paris, éditions musicales transatlantiques, 1966.
- LOTIRON, Claire, *La harpe chromatique Pleyel (1897-1915) : aspects historiques et esthétiques*, Mémoire de Master Recherche en Musique et Musicologie présenté sous la direction de Sylvie Douche, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- LOTIRON, Claire, *La harpe sous la Monarchie de Juillet : une rivale du piano ?*, mémoire de deuxième année de culture musicale présenté sous la direction de Monsieur Emmanuel Reibel, CNSMD, département « musicologie et analyse », Paris, 2008, inédit.
- MALDEREN (van), Anne, *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912-1947)*, thèse de doctorat en Histoire, art et archéologie (orientation musicologie) sous la direction de B. Van Wymeersch et Ph. Mercier, Université catholique de Louvain, 2012.
- NORDMANN, Marielle, *Lily Laskine*, Association des amis de Lily Laskine, Paris, Éditions Cahiers du temps, 2002.
- PENESCO, Anne, STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, *Revue de musicologie*, 78, n° 2, 1992.
- PENESCO, Anne, *Les instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Librairie Champion, 2000.

PENESCO, Anne, *Technique et esthétique instrumentales en musique de chambre, le répertoire et l'Art du Trio Pasquier*, thèse de doctorat d'état présenté sous la direction de Serge Gut, Université de Paris IV, 1984, 2 tomes.

PIGENET Phryné, « Pablo Casals ou les modalités et les significations de l'engagement d'un musicien », *Le Mouvement Social*, 2004/3 (n° 208), p. 125-143.

POWEL, Ardal, *The Flute*, newhaven, Londres, Yale University, 2002.

PUCHAR, Ervino, « Portrait d'altiste : Georges Blanpain », *Bulletin des Amis de l'Alto*, n° 6, décembre 1982.

SCHNEIDER, Louis , « La harpe chromatique », *La Revue Musicale*, 1902, p. 135.

STAHLHUT, Jacy, « Henriette Renié: A Threefold Legacy », dans *Musical Offerings*, 12, n° 1, 2021, p. 11-24.

STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990

TINGAUD, Jean-Luc, *Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes*, collection « les interprètes créateurs », éditions Josette Lyon, Paris, 2000.

VERROUST, Denis, *Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et les solistes de l'orchestre du Grand Casino de Vichy*, catalogue d'exposition, éditions du musée de l'Opéra de Vichy, 2022.

YAGIL, « Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste », dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 246, n° 2, 2012.

3.3. Le quintette instrumental de Paris

BELLOCQ, Ivan, « Œuvres originales composées à l'époque des Quintette Instrumental de Paris et Quintette Pierre Jamet », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002.

BOULEZ, Pierre, « Hommage à Pierre Jamet (20^e anniversaire du Bulletin) », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 20, 1982.

DORGEUILLE, Claude, « Que peut-on apprendre de René Le Roy ? », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002.

ÉQUILBEY, Laurence, *René Le Roy : une époque, un interprète*, mémoire de Maitrise de musicologie sous la direction d'Édith Weber, Université Paris-Sorbonne, 1984.

FROUVELLE, Isabelle, SERFASS, Myriam, « Hommage à Pierre Jamet (1893-1991) », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 31, 1993.

GRESSET, Pascal, « Le quintette et son répertoire », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002.

GOVEA, Wenonah Milton, « Marcel Grandjany », *Nineteenth and Twentieth century harpists, a bio-critical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1995.

INGLEFIELD, Ruth, « Hommage à Pierre Jamet », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 12, 1974.

JAMET, Pierre, « Souvenirs sur Claude Debussy et création du quintette instrumental Pierre Jamet », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 23, 1985.

LE BRIS, Catherine, « Rencontre de Pierre Jamet avec Claude Debussy », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 27, 1989.

LOUSTAL-CROUX, Odette (de), « Odette Le Dentu nous a quittés », *Bulletin municipal de la ville de Sceaux*, 124 février 1983, p. 23.

PAUBON, Pierre, « Hommage à René Le Roy », *Journal de la Confédération musicale de France*, n° 265, août-septembre 1968, p. 1-3.

SOULA, Myriam, *Pierre Jamet (1893-1991), harpiste et pédagogue*, mémoire de maîtrise sous la direction de Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1993.

RIQUEBOURG, Anne, DIOT, Jean-Claude, « Dossier : Quintette Instrumental, flûte, trio à cordes, harpe », *Bulletin de l'Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 20, printemps-été 2002.

RICQUEBOURG, Anne, « Un quintette entré dans l'histoire, le quintette Pierre Jamet », *Traversières magazine*, n° 72, juillet-août-septembre 2002.

VAUDOUX, Jacques (ORTF), « 75ème anniversaire de Pierre Jamet (entrevue) », *Bulletin de l'Association Internatinal des Harpistes et Amis de la Harpe (AIHAH)*, n° 5, 1968.

3.4. Compositeurs, répertoire et concert

ABRAS, Jean-Luc, « La musique de chambre de Gabriel Pierné », *Traversières magazine*, n°72, juillet-août-septembre 2002. BOUJU, Caroline (éd.), *Albert Roussel*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1987.

BOUCOURECHLIEV, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, coll. « chemins de la musique », 1998.

BOUJU, Caroline, PAZDRO, Michel (dir.), *Albert Roussel*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1987.

BRANGER, Jean-Christophe, « Fernand de La Tombelle (1854-1928): “un savant et un gentilhomme de la musique” », *Revue de musicologie* 97.2, 2012, p. 362-407.

CAO, Hélène, « Les suites de Mel Bonis », dans JARDIN, Étienne (dir.), *Mel Bonis, parcours d'une compositrice de la belle époque*, Arles/Venise, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2020.

CATHÉ, Philippe, « Charles Koechlin, Sicilienne de la *Deuxième Sonatine*, opus 59 n° 2 : vecteurs et modalité harmonique », *Musurgia*, vol. 10, n° 3/4, Vecteurs harmoniques, 2003, p. 80.

CHALUPT René, « Le reflet du monde extérieur dans l'œuvre d'Albert Roussel », dans « Albert Roussel », numéro spécial de *La Revue musicale*, avril 1929, p. 20-28.

CHIMÈNES, Myriam et LAEDERLICH, Alexandra (dir.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013.

CROCKER, Sarah Katherine, *The descriptive miniatures of Alphonse Hasselmans and Henriette Renié, an examination of the pedagogical and artistic signification of salon pieces for harpe*, thèse pour le titre de Doctor of Musical Arts de l'Université d'Alabama, sous la direction de Linda Cummings, 2013,

DOUCHE, Sylvie, « Les Suites pour piano d'inscription néobaroque à Paris : l'exemple de l'hiver 1903 à la Société Nationale », dans TERRIEN, Pascal (dir.), *Musique française : Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, actes du colloque des 29 et 30 avril 2008 (Université catholique de l'Ouest), Sampzon (France), éditions Delatour, 2012.

DUKAS, Paul, *Chroniques musicales sur deux siècles : 1892*, Paris, Stock, coll. « Musique », 1980.

DUROSOIR, Luc, *Lucien Durosoir et Maucice Maréchal, Deux musiciens dans la Grande Guerre*, Paris, Tallandier, 2005.

ESCAL, Françoise, NICOLAS, François (dir.), *Le Concert, enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », 2000.

FEREY, Mathieu, MENUT, Benoît, *Joseph Guy Ropartz : ou Le pays inaccessible*, Genève, Éd. Papillon, coll. « Mélophiles », 18, 2005.

GETTEMAN, Claude, « Joseph Jongen », *La Revue musicale*, 1^{er} juillet 1923.

HAYES, Susan Nanette, « Chamber Music in France Featuring Flute and Soprano, 1850-1950, and a Study of the Interactions Among the Leading Flutists, Sopranos, Composers, Artists, and Literary Figures of the Time », these de doctorat en musicologie, Université du Maryland, 2006.

INDY Vincent (d'), *Ma vie : journal de jeunesse, correspondance familiale et intime*, textes choisis et présentés par Marie d'Indy, s.l., 2004.

HERLIN, Denis, QUESNEY, Cécile (dir.), *André Caplet, compositeur et chef d'orchestre*, Paris, Société française de musicologie, coll. « Publications de la Société française de musicologie », 2020.

HERLIN, Denis, LESURE, François (éd.), *Claude Debussy, Correspondance, 1872-1918*, Paris, Gallimard, 2005.

HERLIN, Denis, « Les études debussystes dans la Revue de musicologie, une place paradoxale », *Revue de musicologie*, 104/1-2 (2018), p. 261-284.

HILL, Peter et SIMEONE, Nigel, *Olivier Messiaen : oiseaux exotiques*, Aldershot, Ashgate, 2007.

JARDIN, Étienne, « En public », *Mel Bonis, parcours d'une compositrice de la belle époque*, Arles/Venise, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane, 2020.

JOLIVET, André, *Écrits sur la musique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

KAHN, Micheline, « Témoignages », *Hommage à André Caplet*, Saint-Léger-Vauban, Zodiac, 1978, p. 60-61.

KELKEL Manfred (éd.), *Albert Roussel, Musique et Esthétique*, Actes du colloque international Albert Roussel, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, 348 p.

KORNPROBST, Louis, *J. Guy-Ropartz : étude biographique et musicale*, Strasbourg, Musicales d'Alsace, 1949.

LABELLE, Nicole (dir.), *Albert Roussel, lettres et écrits*, Paris, Flammarion, coll. « harmoniques », 1987.

LALOY, Louis Laloy, *Debussy*, Paris, Aux armes de France, 1944.

LASSAUZET, Benjamin, « Debus-si e(s)t Pierrot. Rire pour ne pas pleurer », dans *Revue musicale OICRM*, 2, n° 2, 6 juin 2019, p. 154-177.

LAZZARO, Federico, « Bilitis après Debussy : hommage, influence, prise de distance ? », *Revue musicale OICRM*, 2(1), 2014.

LÉON, Paul, *La Musique de chambre, revue semestrielle de musique ancienne et moderne*, n° 5 « supplément littéraire et critique », 1^{er} semestre 1923.

LOCKSPEIZER, Édouard, « L'influence de Debussy : Angleterre », *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, collection « Colloques internationaux du CNRS », n° 519, Paris, CNRS, 1965, p. 239-240.

LUZZATI, Constance, *Du clavecin à la harpe, transcription du répertoire français du XVIIIe siècle*, thèse de doctorat présentée sous la direction de Raphaëlle Legrand et Kenneth Weiss, Université Paris-Sorbonne, CNSMDP, 2014.

MEYNAERTS-WATHELET, Elsa, *Les musiciens wallons*, Gilly, Institut Jules Desrée, 1963.

MICHEL, Fabien, *La querelle des d'indystes et des debussystes*, Thèse de musicologie sous la direction de Daniel Durney, Université de Dijon, 2000.

MIGOT, Georges, *Kaléidoscope et miroirs*, suivi de *Matériaux et inscriptions*, Centre d'art national français, 1970.

PARSONS, Jeffrey Lee, *Marcel Grandjany's harp transcriptions and editions*, dissertation in fine arts, Texas Tech University, 2004.

- PASLER, Jann, « Debussy the Man, His Music, and His Legacy: An Overview of Current Research », dans *Notes*, 69, n° 2, 2012, p. 197-216.
- PASLER, Jann, « Déconstruire d'Indy », dans *Revue de musicologie*, 91, n° 2, 2005, p. 369-400.
- PINCHARD, Max, *Connaissance de Georges Migot musicien français*, Paris, Les éditions ouvrières, 1959.
- POIRIER, Lucien, « L'art mélodique de Georges Migot et ses rapports avec l'art poétique du moyen âge », dans *Études littéraires*, 15, n° 1, 1982.
- PONS, Lionel, *Lucien Durosoir, un compositeur moderne né romantique*, actes du colloque des 19-20 février 2011 à Venise, Albi, Éditions Fraction, 2013.
- POURADIER, Maud, *Esthétique du répertoire musical*, collection « aesthetica », Presses universitaires de Rennes, 2013.
- RASPE, Paul, *Joseph Jongen (1873-1953) une vie de musicien*, catalogue d'exposition du 24 octobre au 22 novembre 2003, Chapelle de Nassau, Bibliothèque royale de Belgique et Conservatoire royal de Bruxelles, 2003.
- RAVEL, Maurice, *Lettre, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, coll. « harmoniques série », 1989.
- ROBERT, Alexandre, « Debussy saisi par les Indépendants. Une contribution à l'analyse du processus de reconnaissance de l'œuvre de Debussy », dans *Revue musicale OICRM*, 2, n° 1, 31 janvier 2019, p. 141-58.
- TELLER RATNER, Sabrina, *Camille Saint-Saëns (1835-1921): a thematic catalogue of his complete works*, Oxford University Press, 2002.
- ROLAND-MANUEL Alexis, « Albert Roussel », *La Revue musicale*, novembre 1922, p. 11-23.
- ROUSSEL, Albert, *Lettres et écrits*, textes réunis, présentés et annotés par Nicole Labelle, 1987.
- ROUSSEL, Albert, *Vincent d'Indy, Henri Duparc, Albert Roussel. Lettres à Auguste Sérieyx*, Lausanne, Éditions du Cervin, s.d.
- SAMAZEUILH, Gustave, *Musiciens de mon temps : chroniques et souvenirs*, Paris, Marcel Daubin, 1947.
- SCHWARTZ Manuela (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2006, 391 p.
- STEGALL, Gary, *Joseph Jongen: a study of his life, times, and music for solo piano*, thèse de doctorat en musicologie, Université du Mariland, 1990.

STOCKHEM, Michel, « Vincent d'Indy en Belgique : réseaux et influences », dans SCHWARTZ, Manuela (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. « musique-musicologie », Bruxelles, Mardaga, 2006, coll. « musique-musicologie ».

TAILLEFERRE, Germaine, « Mémoire à l'emporte-pièce », *Revue internationale de musique française*, n°19 (février 1986), éditées par Frédéric Robert, p. 7-82.

THIELKE, Laura, *The evolution of style in the string chamber music works of Joseph Jongen (1873-1953)*, thèse de doctorat de musicologie, Boston University, 1988.

THOYER, Lucile, « La musique de chambre de la période d'Agay et le néo-classicisme », dans SCHWARTZ, Manuela (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. « musique-musicologie », Bruxelles, Mardaga, 2006, coll. « musique-musicologie ».

TOP, Damien, *Albert Roussel, un marin musicien*, Paris, Atlantica, 2000.

TRAINAUD, Annie, *La pensée esthétique de Georges Migot*, Maîtrise d'histoire de la musique sous la direction de Dominique Pattier, Université de Poitiers, 1980,

VALLAS, Léon, *Vincent d'Indy*, Paris, Albin Michel, 1946.

VALLERY-RADOT, Louis, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, Par, Flammarion, 1957.

VARÈSE, Edgard, JOLIVET-ERLIH, Christine, *Edgard Varèse, André Jolivet : correspondance 1931-1965*, Genève, Contrechamps, 2002.

WEELDON, Marianne, « Debussy and *La Sonate cyclique* », dans *Journal of Musicology*, 22, n° 4, 1 octobre 2005, p. 644-79.

3. 5. Écriture et analyse du phénomène musical

BERLIOZ, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Schoenenberger, 1844.

BOULEZ, Pierre, « Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage », dans BARRIERE, Jean-Baptiste (dir.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, Ircam, Éditions Christian Bourgois, p. 541-549.

CASTELLENGO, Michèle, « Timbre ou timbres, propriétés du signal, de l'instrument, ou construction(s) cognitive(s) ? », *Les cahiers de la société québécoises de recherche en musique*, volume 9, n° 1-2, 2007, p. 25.

DOÉ DE MAINDREVILLE, Florence, « L'écriture de quatuor à cordes : une approche analytique et quantitative : première partie méthodes », *Musurgia*, vol. 12/3, 2005.

DOÉ DE MAINDREVILLE, Florence, « L'écriture de quatuor à cordes : une approche analytique et quantitative : deuxième partie application », *Musurgia*, vol. 13/1, 2006.

DOÉ DE MAINDREVILLE, Florence, *Les Quatuors à cordes français joués à la Société Nationale entre 1887 et 1910*, thèse de doctorat en musique et musicologie présentée sous la direction de Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, 2004.

GUT, Serge, « L'Échelle à double seconde augmentée : origines et utilisation dans la musique occidentale », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 41-42.

HÉROLD, Nathalie, « Analyser le timbre : objets, méthodes, représentations », dans LALITTE, Philippe (dir.), *Musique et cognition, perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « musiques », 2019, p. 16-17.

HÉROLD, Nathalie, « Le Timbre face à l'hétérogénéité musicale : conceptualisation, enjeux, pertinence », MASSON, Marie-Noëlle, *Entre théorie et analyse musicale : corpus et méthodes*, Delatour, Sampzon, 2020, p. 189-211.

KOECHLIN, Charles, *Traité de l'Orchestration en quatre volumes*, Paris, éditions Éschig, 1941.

LALITTE, Philippe (dir.), *Musique et cognition, perspectives pour l'analyse et la performance musicales*, Dijon, éditions Universitaires de Dijon, coll. « musiques », 2019.

LARUE, Jan, *Guidelines for Style Analysis*, New-York, Norton, 1970.

LELEU, Jean-Louis, « Spécificités de l'agencement formel et de l'invention thématique dans la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Claude Debussy », *Revue de Musicologie*, tome 103 n°1, 2017, p. 100-102.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le Singe musicien, essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud/INA, 2009.

RUCH PERRAUDEAU, Sandrine, *La texture en musique : sa contribution pour la composition, l'apprentissage de la musique et ses effets sur la perception musicale et la cognition des enfants sourds, implantés*, thèse de Doctorat en art et histoire de l'art, présenté sous la direction de Philippe Lalitte et Emmanuel Bigand, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019.

SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, London, Faber and Faber, 1967.

SOLOMOS, Makis, *De la musique au son, l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « aesthetica », 2013.

3.6. Enregistrements historiques par le Quintette Instrumental Pierre Jamet

FRANCAIX, Jean, *Quintette n°1*, Quintette instrumental Pierre Jamet, 78 tours, Élite spécial ER3009, 1950.

GAILLARD, Marius-François, *Cinq Moudras*, Quintette instrumental Pierre Jamet, 78 tours, Secrétariat des Beaux-Arts, Association française d'action artistique AA 17, 1942.

GUY-ROPARTZ, Joseph, *Prélude, Marine et Chanson*, Quintette Pierre Jamet, 33 tours, Ducretet Thomson 300C023, 1958.

PIERNÉ, Paul, *Variations au clair de lune*, Quintette instrumental Pierre Jamet, 78 tours, Secrétariat des Beaux-Arts, Association française d'action artistique AA 7, 1942.

ROUSSEL, Albert, *Sérénade opus 30*, Quintette instrumental Pierre Jamet, 78 tours, Gramophone DB 11124/11125, ca. 1950.

4. Webographie

4.1. Encyclopédies et documentation musicale en ligne

Académie française (dictionnaire) : <https://www.dictionnaire-academie.fr>

Association française de flûte : <https://latraversiere.fr/>

Association internationale des Harpistes et Amis de la Harpe : <https://aiharpe.com/>

Bru Zane : <https://bru-zane.com/fr/>

Grove Music Online : <https://www-oxfordmusiconline-com.bnf.idm.oclc.org/grovemusic/>

Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chambre/14530#152156>

Robert (Le) : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-de-chambre/>

4.2. Articles scientifiques

- CARPENTIER, Clément, *La Gazette des classes du Conservatoire, être et demeurer élève du Conservatoire en temps de guerre* : <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/la-gazette-des-classes-du-conservatoire-etre-et-demeurer-eleve-du-conservatoire-en-temps-de-guerre>

- GALPÉRINE, Alexis, *Jean Cras et la musique de chambre* : <https://forgottenrecords.com/fr/writing/alexis-galperine-chamber-music>

- SEGOND-GENOVESI, Charlotte, *Les institutions musicales à Paris pendant la Grande Guerre* : <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/les-institutions-musicales-paris-pendant-la-grande-guerre-panorama-general-et-etat-de-la-recherche>

- SCHAPPER, Laure, *L'exil des musiciens judéo-allemands aux États-Unis (1933-1944)* : <https://ehne.fr/fr/node/12303>

4. 3. Compositeurs, interprètes, musiciens

- CALVET, Quatuor : <https://musicabohemica.blogspot.com/2017/08/le-quatuor-calvet-et-la-musique-tcheque.html>
- GOLDSCHMANN, Vladimir : <https://sites.google.com/site/vladimirlgolschmann/analyse-d-une-carriere/les-concerts-aux-ameriques>
- RENIÉ, Henriette : <https://www.sylvain-blassel.com/fr/notes-sur-henriette-renie>
- ROHOZINSKI, Ladislav (de), <https://www.rohozinski.com/>

4.4. Sites divers

- Agence Valmalète (Suisse) : <https://www.valmalete.ch/>
- Archives des programmes de l'Opéra de Paris : www.chronopera.free.fr
- Archives du spectacle : <https://www.lesarchivesduspectacle.net>
- Association Française des agents artistiques : http://www.afaa.info/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2
- Registres matricules du recrutement militaire : <https://www.culture.fr/Grand-Memorial>
- Schola Cantorum : <http://www.musimem.com/Borrel.htm>

5. Supports audiovisuels

- ROUX (Le), Émile (réal.), *Le Quatuor*, émission télévisuelle « Arcana », 1972.
- GORKI, Michka (réal.), *Pierre Jamet, un siècle de harpe*, film documentaire, 1990.

INDEX

A

Ars Rediviva, 321, 322, 487, 494, 506, 58, 70
Astruc, Gabriel, 26, 97, 189, 196, 218, 251, 271, 274,
275, 278, 493, 494

B

Barrère, Georges, 73, 103
Bas, René, 8, 12, 14, 15, 18, 43, 86, 87, 100, 101, 103,
104, 105, 107, 108, 114, 115, 117, 118, 119, 120,
127, 130, 131, 133, 136, 137, 140, 142, 143, 170,
171, 173, 174, 189, 193, 194, 204, 208, 209, 214,
215, 216, 221, 237, 238, 253, 255, 257, 258, 259,
262, 263, 280, 305, 311, 345, 365, 484, 499, 551,
17, 19, 20, 23, 30, 34, 62, 71
Bathory, Jane, 94, 211, 19
Bauer, Marion, 268, 270, 283, 40
Béclard d'Harcourt, Marguerite, 16, 129, 199, 203, 206,
233, 339, 489, 8, 20, 60, 70
Ben Sedira, Leila, 54, 58
Bernier, René, 16, 333, 8
Blanpain, Georges, 174, 175, 365, 519
Blavet, Michel, 149, 233, 293, 294, 321, 323, 23
Blondel, Albert, 59, 70
Bossan, Lola, 211, 212, 215
Boulangier, Nadia, 15, 52, 96, 110, 161, 163, 175, 218,
250, 252, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 270, 272, 279, 318, 484, 486, 492, 511, 513,
514, 515, 539, 548, 551, 10, 31, 40, 41, 69, 71
Boulmé, Roger, 8, 12, 14, 18, 84, 91, 101, 107, 113,
114, 115, 117, 118, 119, 120, 127, 130, 137, 142,
143, 172, 173, 200, 204, 208, 238, 255, 275, 300,
311, 345, 484, 551, 15, 30, 62, 71
Brussel, Robert, 15, 108, 110, 111, 142, 231, 248, 249,
251, 256, 258, 259, 260, 271, 274, 275, 280, 20

C

Calvet, Joseph, 18, 255, 292, 344
Capet, Lucien, 40, 44, 86, 101, 62, 65
Caplet, André, 7, 52, 58, 60, 61, 68, 69, 128, 286, 301,
474, 521, 522, 10, 26
Casadesus, Henri, 72, 219, 220, 248, 255, 318, 494
Casadesus, Marie-Louise, 72, 106, 147
Casadesus, Robert, 60, 72, 96, 105, 106, 114, 129, 147,
161, 163, 166, 167, 169, 196, 199, 203, 214, 218,
219, 220, 234, 236, 239, 248, 254, 255, 259, 263,
305, 318, 334, 494, 8, 20
Casals, Pablo, 10, 18, 19, 44, 175, 254, 280, 281, 283,
284, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295,
300, 303, 316, 352, 353, 487, 488, 491, 517, 519,
537, 539, 551, 5, 47, 69, 71
Chambure (de), Geneviève Thibault, 318, 319, 494,
506
Chevallard, Camille, 40, 77, 91, 99, 100, 297
Concerts Charpentier, 67, 72, 94, 134, 147, 24
Concerts Golschmann, 79, 95, 11
Concerts Lamoureux, 33, 36, 82, 86, 91, 92, 94, 99,
100, 101, 105, 109, 110, 111, 114, 115, 142, 144,
149, 150, 153, 154, 155
Conservatoire américain de Fontainebleau, 86, 96,
110, 127, 163, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 483
Conservatoire de Paris, 39, 40, 58, 59, 61, 62, 63, 70,
73, 84, 85, 86, 95, 101, 103, 109, 111, 112, 113,
128, 144, 145, 146, 148, 166, 168, 169, 175, 179,
180, 200, 218, 265, 292, 321, 483, 484, 504, 505,
508, 509, 547
Conservatoire Renée Maubel, 82, 90, 107
Copland, Aaron, 265, 266, 267, 268, 270, 511
Cortot, Alfred, 10, 18, 19, 44, 147, 175, 176, 177, 178,
192, 196, 251, 254, 256, 280, 281, 283, 284, 285,
286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297,

300, 302, 303, 304, 309, 316, 323, 352, 353, 487,
488, 491, 517, 518, 519, 537, 539, 551, 5, 47, 69, 71
Cras, Jean, 7, 15, 22, 50, 51, 52, 71, 119, 123, 126, 129,
202, 204, 210, 301, 303, 312, 328, 329, 335, 374,
375, 379, 382, 390, 392, 393, 396, 402, 415, 416,
425, 429, 431, 435, 436, 437, 438, 441, 442, 447,
451, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 470, 479, 498,
526, 537, 540, 551, 8, 10, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 28, 71
Crunelle, Gaston, 169, 173, 174, 175, 179, 199, 365,
483
Crussard, Claude, 321, 322, 494, 506, 58, 70

D

Dalliès, Jeanne, 72, 77, 79, 80, 81, 106, 147
Damrosch, Walter, 73, 110, 111, 223, 265, 267, 268
Dandelot, Arthur, 26, 43, 189, 272, 486, 494, 501
Dandelot, Maurice, 272
Debussy, Claude, 7, 13, 37, 44, 49, 51, 53, 54, 59, 60,
61, 65, 66, 68, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
92, 95, 97, 98, 106, 107, 110, 112, 116, 117, 123,
124, 126, 127, 134, 141, 148, 149, 155, 158, 196,
200, 223, 224, 233, 234, 241, 251, 252, 285, 290,
294, 301, 302, 307, 308, 309, 310, 311, 316, 339,
343, 344, 348, 356, 358, 367, 462, 467, 481, 485,
497, 501, 502, 503, 507, 508, 510, 520, 521, 522,
524, 525, 535, 539, 547, 551, 13, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 62, 71
Demarquez, Suzanne, 16, 149, 200, 203, 8
Dentu (Le), Odette, 130, 137, 145, 146, 147, 148, 149,
180, 255, 520, 30
Dequin, Georges, 53, 126, 127, 202, 339, 493, 8, 13, 17
Desportes, Yvonne, 16, 58, 202, 206, 327, 333, 334,
489, 8, 24
Downes, Olin, 229, 246, 247

E

École Niedermeyer, 40, 317
École Normale de Musique, 26, 41, 65, 129, 137, 146,
175, 200, 201, 203, 246, 303, 514, 14, 20, 22, 25,
27, 56
Erlanger, Philippe, 159, 160, 161, 170, 171, 232, 17,
18

F

Fauré, Gabriel, 7, 36, 39, 40, 43, 44, 48, 59, 61, 107,
116, 134, 175, 233, 234, 242, 251, 285, 287, 291,
294, 300, 301, 303, 327, 343, 467, 505, 508, 510,
15, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 27
Féart, Rose, 81, 89, 106, 484
Fleury, Louis, 10, 43, 55, 103, 203, 350, 19
Foster, Sidney, 161, 163, 164, 165, 261, 514
Fourestier, Louis, 133, 135, 136, 175, 292
Frañçaix, Jean, 22, 140, 203, 327, 329, 335, 370, 371,
372, 378, 384, 386, 387, 388, 389, 391, 394, 396,
398, 399, 400, 405, 416, 431, 435, 436, 441, 442,
450, 540, 541, 551, 8, 25, 71
Franck, César, 36, 39, 40, 43, 48, 75, 79, 92, 134, 146,
148, 155, 157, 201, 202, 251, 290, 294, 295, 304,
342, 343, 502, 19
Frécheville, Marcel, 174
Friedberg, Annie, 223, 248

G

Gaillard, Marius-François, 16, 200, 314, 336, 337, 514,
535, 8, 26
Gaubert, Philippe, 43, 52, 59, 65, 71, 74, 84, 91, 103,
105, 136, 169, 175, 260
Goldmark, Rubin, 267, 269, 270, 40, 42, 69
Golschmann, Vladimir, 95, 11
Grandjany, Marcel, 7, 8, 13, 15, 42, 62, 75, 79, 80, 83,
85, 86, 100, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 130, 146,
148, 167, 169, 200, 231, 233, 234, 235, 238, 243,
264, 300, 356, 520, 522, 547, 551, 15, 71
Gretchaninov, Alexei, 16, 149, 199, 294, 314, 489, 8,
17
Grey, Madeleine, 107, 112, 114, 127, 161, 196, 15, 16,
18, 21, 23
Grout, Pierre, 8, 12, 18, 65, 75, 80, 86, 87, 101, 105,
107, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 127, 130, 136,
137, 142, 143, 148, 149, 170, 172, 174, 189, 208,
213, 214, 215, 238, 255, 345, 356, 484, 551, 30, 62,
71
Guilet, Daniel, 18, 19, 163, 167, 169, 256, 15

H

Hansen-Jamet, Renée, 15, 132, 136, 154, 156, 170, 215, 227, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 22
Hasselmans, Alphonse, 7, 58, 59, 61, 62, 85, 88, 101, 109, 144, 146, 233, 484, 521
Hautecoeur, Louis, 159, 160, 177
Herriot, Édouard, 156, 157, 158, 162, 168, 169, 259
Honegger, Arthur, 9, 52, 53, 66, 96, 98, 100, 112, 113, 125, 126, 128, 233, 234, 251, 254, 516, 10

I

Indy (d'), Vincent, 22, 36, 39, 40, 105, 112, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 135, 137, 173, 199, 200, 201, 206, 214, 223, 224, 286, 291, 292, 295, 301, 305, 309, 310, 317, 327, 333, 342, 343, 369, 371, 378, 382, 383, 389, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 405, 410, 413, 415, 416, 427, 431, 435, 436, 437, 441, 442, 449, 478, 493, 512, 521, 523, 524, 537, 540, 541, 551, 8, 10, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 52, 62, 71
Ingelbrecht, Désiré-Émile, 52, 68, 70, 82, 92, 95, 97, 99, 132, 149, 218, 251, 507, 10, 11, 27

J

Jamet, Marie-Claire, 5, 11, 13, 131, 156, 179, 180
Jamet, Pierre, 5, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 22, 27, 50, 51, 54, 65, 70, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 189, 190, 191, 196, 199, 200, 202, 204, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 255, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 277, 278, 280, 285, 295, 300, 302, 305, 307, 308, 311, 314, 319, 320, 323, 330, 333, 335, 340, 345, 354, 356, 365, 366, 367,

481, 484, 486, 487, 488, 492, 498, 499, 519, 520, 525, 526, 527, 535, 539, 547, 548, 551, 8, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 40, 41, 42, 44, 56, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 71

Jarecki, Sigismund, 55, 77, 79, 80, 81, 82

Jongen, Joseph, 5, 22, 52, 120, 121, 194, 200, 205, 223, 224, 242, 292, 294, 300, 305, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 328, 329, 371, 381, 392, 393, 396, 410, 428, 431, 435, 440, 441, 442, 457, 471, 472, 479, 521, 523, 524, 537, 551, 8, 10, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 71

K

Kahn, Micheline, 59, 60, 61, 65, 69, 70, 74, 130, 136, 146, 148, 212, 215, 278, 283, 286, 517, 21, 54

Kiesgen, Charles, 180, 271, 272, 282, 486, 494, 513

Koechlin, Charles, 15, 16, 22, 23, 25, 42, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 79, 126, 179, 200, 203, 262, 301, 328, 329, 330, 334, 335, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 411, 412, 413, 419, 436, 443, 444, 445, 448, 451, 474, 484, 489, 493, 498, 504, 510, 521, 540, 541, 8, 10

Krabansky, Robert, 174, 175, 365

L

Laboulaye (de), André Lefebvre, 230, 235, 236, 244, 248, 253, 258, 259

Lajtha, Lazlo, 16, 199, 204, 333, 335, 8, 27

Lardé, Christian, 179

Laskine, Lili, 55, 70, 74, 79, 80, 88, 89, 96, 114, 125, 129, 144, 145, 146, 149, 203, 254, 255, 301, 518

Lawton, Dorothy, 267, 269, 270, 40

Le Roy, René, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 27, 71, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 94, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 129, 130, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 149, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 178, 180, 181, 186, 187, 189, 190, 196, 202, 203, 207, 208, 211, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 246, 248, 249, 252, 254, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266,

275, 277, 278, 280, 295, 306, 319, 321, 322, 327,
356, 483, 484, 486, 487, 492, 493, 498, 499, 518,
519, 520, 535, 537, 539, 547, 548, 551, 6, 11, 16,
17, 18, 29, 30, 32, 33, 34, 39, 44, 58, 62, 63, 68, 69,
71

Levine, Marks, 223, 224, 243, 244, 247, 347

Loyonnet, Paul, 45, 47, 349

Lyon, Gustave, 7, 56, 57, 58, 59, 60, 71, 77, 95

M

Maganini, Quinto, 267, 268, 270, 41

Malipiero, Francesco, 22, 199, 203, 246, 247, 294, 314,
330, 332, 372, 373, 374, 392, 394, 396, 402, 403,
405, 408, 409, 421, 431, 434, 436, 439, 441, 446,
449, 473, 474, 540, 541, 551, 8, 25, 26, 27, 71

Mannes, David, 267, 269, 270, 40

Manouvrier, Albert, 77, 81, 82, 90, 107, 113, 130, 216,
18

Manziarly (de), Marcelle, 16, 202, 205, 206, 234, 301,
329, 489, 8, 26, 27

Marchandeu, Paul, 150

Mare (de), Jeanne, 267, 269, 270

Mas, Paul, 18, 256, 302

Maugüé, Jules, 16, 202, 314, 333, 335, 336, 489, 8

Mignot, Georges, 18, 256, 302

Migot, Georges, 41, 42, 45, 48, 53, 54, 66, 67, 338, 467,
523, 524

Milhaud, Darius, 49, 51, 68, 81, 95, 98, 125, 168, 251,
278, 301, 361, 463, 467, 18, 19, 25

Monnier, Madeleine, 218, 234, 254, 256, 493, 508

Moyse, Marcel, 43, 169, 217, 254, 255, 483, 31

O

Orchestre Colonne, 33, 36, 59, 60, 74, 77, 91, 92, 94,
99, 100, 101, 115, 128, 138, 142, 150, 153, 154,
155, 156, 175

Orchestre de l'Opéra de Paris, 31, 34, 35, 70, 74, 84,
86, 93, 98, 101, 103, 131, 133, 134, 135, 136, 137,
138, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 170, 174, 175, 179, 186,
191, 196, 206, 255, 257, 260, 274, 504, 505, 509,
519, 527, 548, 15, 19, 31, 44

Orchestre Padeloup, 33, 36, 91, 93, 132, 138, 141,
142, 149, 153, 154, 155, 175, 11

P

Paray, Paul, 91, 93, 97, 99, 100, 128, 133, 142, 143,
148, 155, 484, 508

Pascal, Léon, 11, 12, 18, 169, 256, 271, 302, 318, 334,
350, 504, 507, 509, 511, 519, 521, 54

Pasquier, Étienne, 18, 84, 287

Pasquier, Jean, 18

Pasquier, Pierre, 18, 358, 68

Pierné, Gabriel, 7, 16, 22, 43, 45, 47, 53, 59, 91, 107,
109, 123, 129, 134, 137, 138, 148, 149, 155, 199,
201, 211, 223, 224, 233, 248, 249, 251, 253, 255,
291, 292, 301, 305, 310, 314, 315, 316, 327, 328,
331, 338, 340, 341, 369, 374, 375, 376, 377, 378,
379, 389, 391, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 402,
405, 406, 408, 414, 416, 418, 424, 431, 432, 433,
434, 441, 443, 448, 463, 470, 471, 484, 485, 520,
537, 540, 541, 544, 551, 8, 15, 22, 23, 24, 25, 26,
27, 28, 71

Pierné, Paul, 16, 314, 331, 8

Pillois, Jacques, 42, 126, 127, 128, 129, 202, 205, 309,
336, 338, 493, 13, 18, 24, 59, 70

Pro Arte, 12, 246, 303, 518

Q

Quatuor Calvet, 5, 18, 19, 44, 163, 169, 254, 255, 257,
280, 281, 284, 285, 289, 290, 292, 293, 294, 301,
302, 304, 313, 316, 323, 363, 485, 487, 491, 537,
539, 548, 551, 7, 53, 66, 69, 70, 71

Quintette Instrumental Pierre Jamet, 12, 13, 14, 16,
78, 173, 174, 175, 177, 179, 200, 257, 305, 330,
354, 356, 365, 366, 367, 492, 519, 525, 535, 548,
14, 69

R

Rameau, Jean-Philippe, 37, 38, 54, 67, 74, 76, 95, 115,
116, 123, 204, 210, 275, 293, 300, 306, 308, 311,
316, 321, 332, 451, 503, 512, 535, 13, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28

Ravel, Maurice, 44, 49, 59, 66, 67, 95, 98, 107, 109,
 112, 123, 148, 155, 166, 196, 203, 204, 218, 223,
 224, 233, 251, 252, 263, 285, 290, 291, 294, 300,
 302, 303, 304, 314, 327, 343, 361, 451, 462, 466,
 467, 508, 515, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 24, 26, 27, 66

Reis, Claire, 267, 268, 270, 41

Renié, Henriette, 59, 61, 62, 65, 70, 74, 77, 80, 85, 99,
 109, 110, 144, 146, 147, 148, 149, 233, 519, 521

Rhené-Bâton, 134, 278

Rohozinski (de), Ladislav, 52, 53, 54, 72, 78, 80, 112,
 149, 10, 16

Roosevelt, Eleanor, 162, 216, 230, 235, 236, 238, 253,
 258, 267, 269, 512, 513

Roosevelt, Franklin Delano, 157, 158, 162, 168, 169,
 176, 230, 232, 236, 258, 271

Ropartz, Joseph-Guy, 7, 22, 43, 45, 51, 52, 55, 61, 121,
 123, 126, 129, 200, 201, 204, 210, 253, 292, 309,
 327, 328, 335, 371, 384, 389, 392, 393, 396, 402,
 404, 405, 418, 420, 431, 435, 436, 441, 442, 466,
 521, 522, 537, 540, 541, 551, 8, 19, 20, 26, 71

Rouché, Jacques, 137, 138, 139, 143, 150, 151, 152,
 260

Roussel, Albert, 7, 22, 25, 43, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 54,
 61, 98, 104, 111, 112, 119, 120, 123, 124, 125, 134,
 135, 137, 146, 203, 204, 207, 208, 211, 223, 224,
 251, 262, 287, 292, 300, 301, 305, 306, 307, 310,
 311, 315, 316, 327, 328, 329, 367, 368, 371, 381,
 382, 384, 385, 386, 389, 394, 396, 399, 400, 402,
 407, 416, 427, 431, 435, 441, 453, 458, 459, 463,
 465, 466, 467, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 484,
 485, 490, 493, 520, 521, 522, 523, 524, 540, 541,
 551, 8, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,
 26, 27, 28, 71

S

Saint-Exupéry (de), Antoine, 162, 163, 513

Saint-Saëns, Camille, 38, 39, 40, 43, 48, 49, 53, 59, 65,
 92, 100, 114, 116, 196, 251, 290, 291, 294, 295,
 318, 343, 344, 451, 509, 523, 15, 16

Salzedo, Carlos, 62, 73, 146, 165, 166, 241, 268

Scarlatti, Alessandro, 112, 120, 204, 223, 293, 305,
 306, 310, 315, 322, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21,
 22, 25, 26, 27, 28

Schmitt, Florent, 22, 50, 58, 60, 66, 69, 98, 173, 175,
 203, 206, 251, 253, 286, 287, 290, 310, 315, 316,
 327, 333, 335, 372, 374, 379, 382, 383, 384, 385,
 392, 393, 396, 400, 402, 404, 405, 406, 409, 417,
 419, 422, 431, 435, 436, 437, 439, 441, 447, 456,
 457, 458, 459, 463, 468, 469, 470, 479, 485, 490,
 493, 537, 540, 541, 551, 8, 25, 26, 27, 28, 54, 71

Schola Cantorum (France), 39, 40, 71, 72, 79, 80, 84,
 112, 121, 125, 135, 146, 147, 313, 317, 318, 502,
 506, 515, 527, 22

Schola Cantorum (États-Unis), 197, 269, 24

Scott, Cyril, 123, 126, 199, 200, 294, 309, 314, 8, 13,
 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27

Sechiari, Pierre, 104

Siohan, Robert, 33, 79, 80, 82, 93, 101, 112, 113, 114

Smit, Leo, 16, 129, 203, 262, 294, 314, 327, 329, 489,
 493

Société de musique d'autrefois, 318, 319, 320, 494,
 506

Société du Double Quintette, 104, 105

Société moderne d'instruments à vent, 10, 103

Société Nationale de Musique, 23, 34, 38, 39, 50, 51,
 64, 123, 124, 127, 128, 129, 149, 201, 206, 214,
 218, 252, 262, 297, 334, 434, 521, 525, 16, 19

Sohy-Labey, Charlotte, 16, 121, 128, 129, 202, 206,
 314, 335, 489, 8, 15

Spelman, Timothy, 199, 294, 301, 314, 336, 338, 8, 19

Sprague Coolidge, Elisabeth, 199, 203, 204, 228, 245,
 246, 271, 331, 512, 513, 25

Straram, Walter, 33, 93, 144, 149, 153, 155, 506

Stravinsky, Igor, 49, 50, 95, 97, 98, 113, 221, 240, 327,
 338, 462, 466, 467, 470, 471, 24, 33

T

Taffanel, Louis, 10, 68, 73, 85, 101, 102, 103, 115, 125,
 186, 254, 259, 260, 301, 321, 327, 517

Thibaud, Jacques, 10, 18, 19, 44, 135, 175, 196, 251,
 254, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 291,
 292, 293, 294, 295, 297, 300, 303, 316, 352, 353,
 487, 488, 491, 517, 518, 519, 537, 539, 551, 5, 47,
 69, 71

Tomasi, Henri, 16, 50, 140, 203, 292, 314, 333, 335,
 489, 27

Tournier, Marcel, 7, 61, 62, 70, 107, 126, 128, 145,
146, 200, 210, 300, 333, 334, 335, 8, 13, 21

Trio Cortot, 10, 18, 19, 280, 281, 284, 285, 286, 287,
289, 290, 291, 292, 293, 295, 300, 301, 302, 304,
309, 316, 323, 352, 353, 487, 488, 491, 517, 537,
539, 548, 551, 5, 47, 69, 71

Trio Pasquier, 12, 18, 19, 44, 129, 203, 252, 254, 255,
257, 280, 281, 284, 286, 287, 289, 290, 292, 293,
294, 301, 302, 303, 304, 316, 317, 323, 344, 345,
354, 358, 485, 487, 491, 519, 537, 539, 548, 551, 6,
49, 51, 69, 70, 71

Triton, 15, 39, 198, 199, 202, 203, 218, 246, 516, 25,
27, 53, 54, 55

V

Vallin, Ninon, 96, 218, 230, 242, 252, 23, 24

Valmalète (de), Marcel, 27, 103, 189, 190, 215, 223,
226, 250, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 280,
486, 494, 514, 527, 537, 548, 15, 29, 43, 44, 45, 46,
69

W

Wolff, Albert, 86, 101, 132, 134, 141, 165, 265, 11

Woollett, Henri, 45, 47, 53, 54, 126, 128, 201, 202,
309, 335, 8, 13, 18, 19

Wurmser-Delcourt, Lucile, 59, 60, 71, 77

Z

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>Illustration 1 : comparaison des pages de couverture des Pièces en concert de Rameau et des Sonates de Debussy.....</i>	<i>76</i>
<i>Illustration 2 : la Société de musique de chambre pour instruments à vent (1928).....</i>	<i>104</i>
<i>Illustration 3 : papier à en-tête du Quintette Instrumental de Paris</i>	<i>108</i>
<i>Illustration 4 : premières photographies professionnelles du Quintette Instrumental de Paris en 1923.....</i>	<i>117</i>
<i>Illustration 5 : photographie du Quintette Instrumental de Paris en 1926.....</i>	<i>118</i>
<i>Illustration 6 : extrait de répertoire du Quintette Instrumental de Paris, 1928.....</i>	<i>120</i>
<i>Illustration 7 : les lauréats de la classe de harpe (1911).....</i>	<i>145</i>
<i>Illustration 8 : le Quintette Pierre Jamet en 1942.</i>	<i>174</i>
<i>Illustration 9 : le Quintette René Le Roy en 1952.....</i>	<i>180</i>
<i>Illustration 10 : le Quintette Instrumental de Paris (1935)</i>	<i>238</i>
<i>Illustration 11 : les cinq moudras employés par Marius-François Gaillard.....</i>	<i>337</i>
<i>Illustration 12 : la Carte de Tendre imaginée par Madeleine de Scudéry.....</i>	<i>341</i>
<i>Illustration 13 : photographie du Quintette Instrumental Pierre Jamet en répétition.....</i>	<i>365</i>
<i>Illustration 14 : programme de concert du Quintette Instrumental Pierre Jamet.....</i>	<i>366</i>

TABLE DES GRAPHIQUES

<i>Graphique 1 : nombre de pièces de musique de chambre avec harpe composées en France par année (1900-1930)</i>	69
<i>Graphique 2 : collaborations musicales entre les membres du Quintette avant la formation de l'ensemble (1916-1924).....</i>	113
<i>Graphique 3 : visibilité des interprètes du Quintette au sein des orchestres parisiens (1918-1925).....</i>	115
<i>Graphique 4 : nombre de quintettes pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe composés par année d'activité du Quintette.....</i>	129
<i>Graphique 5 : nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris par saison musicale (1922-1940).....</i>	186
<i>Graphique 6 : répartition géographique du nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris (1922-1940).....</i>	187
<i>Graphique 7 : répartition par pays des concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris à l'étranger (1922-1940).....</i>	193
<i>Graphique 8 : lieux de concerts du Quintette Instrumental de Paris lors de leurs deux tournées américaines .</i>	227
<i>Graphique 9 : Nombre de concerts donnés par René Le Roy en Amérique du Nord entre 1928 et 1941</i>	231
<i>Graphique 10 : Profil des concerts donnés par René Le Roy en Amérique en fonction des interprètes par saison</i>	233
<i>Graphique 11 : profil des concerts en fonction du nombre d'interprètes par saison</i>	235
<i>Graphique 12 : profil des artistes gérés par Valmalète</i>	277
<i>Graphique 13 : détail des interprètes instrumentistes</i>	278
<i>Graphique 14 : répartition des pièces de répertoire en fonction de l'époque musicale pour les quatre formations chambristes</i>	288
<i>Graphique 15 : proportion du répertoire par type d'époque (Trio Pasquier, Quatuor Calvet, Quintette Instrumental de Paris)</i>	292
<i>Graphique 16 : proportion de musique française et étrangère dans le répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris</i>	293
<i>Graphique 17 : quintettes les plus joués par le Quintette Instrumental de Paris</i>	315
<i>Graphique 18 : œuvres les plus jouées par le Quintette Instrumental de Paris par effectif</i>	316
<i>Graphique 19 : taux de présence des instruments pour chacun des quintettes.....</i>	391
<i>Graphique 20 : répartition des instruments chez Cras, Jongen, Ropartz et Schmitt</i>	393
<i>Graphique 21 : répartition de l'emploi des instruments chez Pierné et d'Indy</i>	394
<i>Graphique 22 : répartition de l'emploi des instruments chez Pierné et d'Indy</i>	395

TABLE DES TABLEAUX

<i>Tableau 1 : présentation des quatre ensembles chambristes soumis à l'étude comparative.....</i>	18
<i>Tableau 2 : catégories et sous-catégories d'écriture d'après la méthodologie de Florence Doé de Maindreville</i>	24
<i>Tableau 3 : les principales formations hétérogènes jouées à la SNM et à la SMI entre 1919 et 1935.....</i>	53
<i>Tableau 4 : liste des pièces de musique de chambre avec harpe composées en France entre 1900 et 1930.....</i>	64
<i>Tableau 5 : œuvres de musique de chambre avec harpe dédiée à des harpistes ou promoteurs de la harpe (1900-1930).....</i>	70
<i>Tableau 6 : les concerts de René le Roy dans lesquels a été programmée la Sonate pour flûte alto et harpe de Debussy au cours de la période d'avant Quintette (1918-1922).....</i>	79
<i>Tableau 7 : concerts de Pierre Jamet dans lesquels a été programmée la Sonate pour flûte alto et harpe de Debussy durant la période précédant son intégration au quintette (1918-1925).....</i>	82
<i>Tableau 8 : regard croisé des engagements de Pierre Jamet pour la saison 1936-1937.....</i>	140
<i>Tableau 9 : nombre de concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris par saison (1922-1940).....</i>	188
<i>Tableau 10 : liste des quintettes créés par le Quintette Instrumental de Paris.....</i>	198
<i>Tableau 11 : engagements musicaux de René Le Roy, de Pierre Jamet et du Quintette entre 1928 et 1933.....</i>	216
<i>Tableau 12 : frais engagés pour la tournée du QIP en Amérique du Nord.....</i>	226
<i>Tableau 13 : principales sociétés ou associations de musique ayant reçu le Quintette Instrumental de Paris..</i>	228
<i>Tableau 14 : les principales représentations officielles du Quintette Instrumental de Paris dans le Monde.....</i>	253
<i>Tableau 15 : ensembles chambristes s'étant produit sous l'égide de l'A.F.E.E.A. ou de l'A.F.A.A. entre 1925 et 1939.....</i>	254
<i>Tableau 16 : liste de personnalités américaines recommandées par Nadia Boulanger au Quintette.....</i>	267
<i>Tableau 17 : comparaison du répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris sur une période allant de 192 à 1940.....</i>	281
<i>Tableau 18 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Quintette Instrumental de Paris.....</i>	284
<i>Tableau 19 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Quatuor Calvet</i>	285
<i>Tableau 20 : types de formations chambristes dans les pièces additionnelles du répertoire du Trio Pasquier .</i>	287
<i>Tableau 21 : deux programmes de concerts du Quintette Instrumental de Paris (1924-1925).....</i>	306
<i>Tableau 22 : deux programmes de concert de la tournée en Espagne du Quintette Instrumental de Paris en mars 1926.....</i>	307
<i>Tableau 23 : minutage d'un concert, copie d'une note manuscrite de Pierre Jamet.....</i>	308

<i>Tableau 24 : deux programmes de concert de la tournée en Espagne du Quintette Instrumental de Paris en avril 1928</i>	309
<i>Tableau 25 : deux programmes de concerts donnés à la Town Hall de New York City lors des tournées 1934 et 1935</i>	310
<i>Tableau 28 : les différents rapports de force dans le quintette avec harpe</i>	355
<i>Tableau 29 : les dispositions des instruments les plus habituelles selon Charles Koechlin</i>	360
<i>Tableau 30 : champ lexical employé dans la presse à propos du Quintette Instrumental de Paris (années 1923 à 1940)</i>	361
<i>Tableau 31 : répartition des types d'écriture dans le Quintette n°1 de Jean Françaix</i>	371
<i>Tableau 32 : répartition des types d'écriture dans la Sérénade de Roussel, la Suite en quatre parties de d'Indy et Prélude, Marine et Chansons de Ropartz</i>	371
<i>Tableau 33 : répartition des types d'écriture dans la Sonata a cinque de Malipiero et dans la Suite en Rocaille de Schmitt</i>	372
<i>Tableau 34 : proposition de découpage formel de la Sonata a cinque de Malipiero</i>	373
<i>Tableau 35 : répartition des types d'écriture en fonction du découpage formel dans la Sonata a cinque de Malipiero</i>	374
<i>Tableau 36 : répartition des types d'écriture dans le Quintette de Cras, les Variations libres et final et Voyage au pays du tendre de Pierné</i>	374
<i>Tableau 37 : schéma formel pour les Variations libres et final de Pierné</i>	375
<i>Tableau 38 : répartition des types d'écriture en fonction du découpage formel dans Voyage au pays du Tendre de Pierné</i>	376
<i>Tableau 39 : répartition du discours musical entre les instruments pour chacun des quintettes étudiés</i>	378
<i>Tableau 40 : configuration instrumentale de la partie A du III^e mouvement de la Suite en Rocaille de Florent Schmitt (mesures 1 à 47) Jaune : mélodie, orange : accompagnement, rouge : basse, vert : homophonie</i>	384
<i>Tableau 41 : découpage formel du I^{er} mouvement de la Sérénade de Roussel (proportionnalité des mesures non respectée)</i>	385
<i>Tableau 42 : analyse comparative de la configuration instrumentale des parties A et A' du I^{er} mouvement de la Sérénade de Roussel</i>	386
<i>Tableau 43 : découpage formel du II^e mouvement (scherzo) du Quintette de Jean Françaix</i>	387
<i>Tableau 44 : configuration instrumentale des mesures 49 à 131 du II^e mouvement du Quintette de Jean Françaix</i>	387
<i>Tableau 45 : configuration instrumentale des mesures 1 à 48 du IV^e mouvement du Quintette de Jean Françaix</i>	388
<i>Tableau 46 : configurations instrumentales privilégiées par quintette (en couleur, les formations les plus usitées)</i>	395
<i>Tableau 47 : répartition des effectifs instrumentaux pour chaque quintette</i>	397
<i>Tableau 48 : alternance des groupes-instruments dans le Voyage au pays du tendre de Pierné</i>	398

<i>Tableau 49 : configuration instrumentale du III^e mouvement du Quintette de Françaix.....</i>	<i>399</i>
<i>Tableau 50 : configuration instrumentale du II^e mouvement de la Suite en quatre parties de d'Indy.....</i>	<i>399</i>
<i>Tableau 51 : configuration instrumentale du II^e mouvement de la Sérénade de Roussel</i>	<i>400</i>
<i>Tableau 52 : configuration instrumentale du dernier mouvement en Rondo du Quintette de Françaix.....</i>	<i>400</i>
<i>Tableau 53 : configuration instrumentale dans l'exposition du I^{er} mouvement de la Suite en quatre parties de d'Indy</i>	<i>401</i>
<i>Tableau 54 : configuration instrumentale de Marine dans Prélude, Marine et Chansons de Ropartz.....</i>	<i>402</i>
<i>Tableau 55 : configuration instrumentale dans la Sonata a cinque de Malipiero (mesures 277 à 319)</i>	<i>403</i>
<i>Tableau 56 : écriture et configuration instrumentale du début de la Suite en Rocaille de Schmitt</i>	<i>404</i>
<i>Tableau 57 : configuration instrumentale dans Prélude de Prélude, Marine et Chansons de Ropartz.....</i>	<i>404</i>
<i>Tableau 58 : principales dispositions en écriture de type mélodie accompagnée conseillées par Koechlin et leur transposition dans le répertoire en quintette</i>	<i>413</i>
<i>Tableau 59 : part de l'écriture en homophonie dans chacun des quintettes avec harpe.....</i>	<i>431</i>
<i>Tableau 60 : répartition des types d'écriture dominants dans le Voyage au pays du tendre de Pierné.....</i>	<i>432</i>

TABLE DES EXEMPLES

<i>Exemple 1 : PIERNÉ (Paul), Variations au clair de lune (mesures 1 à 21), thème principal à la partie de flûte</i>	331
<i>Exemple 2 : PIERNÉ (Gabriel), Variations libres et final (mes. 1 à 10), thème principal à la partie de flûte ...</i>	331
<i>Exemple 3 : GAILLARD, Cinq Moudras, échelle à double seconde augmentée désignée par "rubayat à sept notes"</i>	337
<i>Exemple 4 : ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 9 à 11), écriture en mélodie accompagnée</i>	369
<i>Exemple 5 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 96 à 99), écriture en homophonie (cordes) + accompagnement flûte et harpe</i>	369
<i>Exemple 6 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (mesures 41 à 53), polyphonie développante.....</i>	370
<i>Exemple 7 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, thème mélodique de la "Soumission"</i>	379
<i>Exemple 8 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 1 à 10), énoncé du thème dans</i>	380
<i>Exemple 9 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 155 à 170), thème modifié au violoncelle dans la variation lente</i>	380
<i>Exemple 10 : JONGEN, Concert à cinq, III (premières mesures), thème principal à la harpe</i>	381
<i>Exemple 11 : ROUSSEL, Sérénade, III (dernières mesures)</i>	382
<i>Exemple 12 : CRAS, Quintette, III (mesures 64 à 70), doublure flûte-alto</i>	383
<i>Exemple 13 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Prélude » (mesures 1 à 7), élaboration du discours mélodique.....</i>	405
<i>Exemple 14 : SCHMITT, Suite en Rocaille, II (mesures 13 à 18), premier énoncé de la mélodie principale au violon</i>	406
<i>Exemple 15 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, partie de flûte seule, passage transitionnel de "jolis vers" à "billets doux"</i>	406
<i>Exemple 16 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, thème principal de la section "billets doux" déployé au violon puis en doublure avec la flûte</i>	407
<i>Exemple 17 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, délitement progressif du matériau thématique dans la transition entre la section "billets doux" et "Tendre sur Inclinaison"</i>	407
<i>Exemple 18 : ROUSSEL, Sérénade, II, passage transitionnel de la première à la deuxième section confiée à la harpe</i>	408
<i>Exemple 19 : MALIPIERO, Sonata a cinque (section centrale, levée de la mesure 75 à la mesure 82), thème-choral énoncé à la harpe seule</i>	409
<i>Exemple 20 : MALIPIERO, Sonata a cinque, transformations du thème-choral.....</i>	409
<i>Exemple 21 : SCHMITT, Suite en Rocaille, I (début – exemple a) et du II (début – exemple b).....</i>	410

<i>Exemple 22 : JONGEN, Concert à cinq, comparaison du thème générateur de l'œuvre (exemple a, mesures 3 à 8) et le monologue introductif du violoncelle au début du IIe mouvement (exemple b).....</i>	<i>410</i>
<i>Exemple 23 : D'INDY, Suite en quatre parties, III Sarabande (mesures 27 à 38), double plan sonore</i>	<i>414</i>
<i>Exemple 24 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, "Billets galants" (mesures 182 à 191), double plan sonore</i>	<i>414</i>
<i>Exemple 25 : CRAS, Quintette, II (début), double plan sonore.....</i>	<i>415</i>
<i>Exemple 26 : D'INDY, Suite en quatre parties, IV « farandole variée » (début), double plan sonore</i>	<i>416</i>
<i>Exemple 27 : ROUSSEL, Sérénade, II (début), triple plan sonore</i>	<i>416</i>
<i>Exemple 28 : FRANCAIX, Quintette, I (début), triple plan sonore (chant fond basse)</i>	<i>417</i>
<i>Exemple 29 : SCHMITT, Suite en Rocaille, III (mesures 49 à 56), triple plan sonore (chant fond basse).....</i>	<i>417</i>
<i>Exemple 30 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 276 à 283), triple plan sonore (chant fond basse)..</i>	<i>418</i>
<i>Exemple 31 : ROPARTZ, Prélude Marine et Chansons, "Chansons" (mesures 62 à 67), équilibre des plans sonores</i>	<i>419</i>
<i>Exemple 32 : SCHMITT, Suite en rocaille, IV (mesures 73 à 80), singularité des plans sonores</i>	<i>419</i>
<i>Exemple 33 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Prélude », (mesures 58 à 61), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)</i>	<i>420</i>
<i>Exemple 34 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Marine » (mesures 24 à 32), triple plan sonore (chant et deux accompagnements)</i>	<i>421</i>
<i>Exemple 35 : MALPIERO, Sonata a cinque (fin de la pièce), triple plan sonore (chant et deux accompagnements).....</i>	<i>422</i>
<i>Exemple 36 : SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 46 à 53), triple plan sonore (chant et deux accompagnements).....</i>	<i>422</i>
<i>Exemple 37 : SCHMITT, Suite en rocaille, I (mesures 83 à 66), complémentarité rythmique des parties d'accompagnement.....</i>	<i>423</i>
<i>Exemple 38 : SCHMITT, Suite en Rocaille, I (mesures 71 à 77), complémentarité rythmique des parties d'accompagnement.....</i>	<i>423</i>
<i>Exemple 39 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre de Pierné, "Inclination" (mesures 6 à 16), complémentarité rythmique</i>	<i>424</i>
<i>Exemple 40 : CRAS, Quintette, I (début), présentation initiale du thème principal</i>	<i>425</i>
<i>Exemple 41 : CRAS, Quintette, I (mesures 91 à 94), développement du thème principal.....</i>	<i>426</i>
<i>Exemple 42 : CRAS, Quintette, I (mesures 103 à 106), développement du thème principal.....</i>	<i>426</i>
<i>Exemple 43 : ROUSSEL, Sérénade, III « Presto » (mesures 230 à 237), fond en lignes mélodiques autonomes.....</i>	<i>427</i>
<i>Exemple 44 : D'INDY, Suite en quatre parties, IV (mesures 21 à 26), fond en lignes mélodiques autonomes ..</i>	<i>428</i>
<i>Exemple 45 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 193 à 196), fonds en lignes mélodiques autonomes.....</i>	<i>428</i>
<i>Exemple 46 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 252 à 255), fonds en lignes mélodiques autonomes.....</i>	<i>429</i>

<i>Exemple 47 : CRAS, Quintette, IV (début), fonds en lignes mélodiques autonomes</i>	<i>429</i>
<i>Exemple 48 : CRAS, Quintette, IV (mesures 45 à 52), fonds en lignes mélodiques autonomes</i>	<i>430</i>
<i>Exemple 49 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre (mesures 150 à 157), traitement homophonique (unisson et doublure).....</i>	<i>433</i>
<i>Exemple 50 : CRAS, Quintette, III (mesures 17 à 30), expressivité de l'écriture homophonique</i>	<i>436</i>
<i>Exemple 51 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, "Prélude" (mesures 34 à 40), contraste d'écriture</i>	<i>436</i>
<i>Exemple 52 : CRAS, Quintette, I (mesures 115 à 128), opposition des groupes-instruments.....</i>	<i>437</i>
<i>Exemple 53 : SCHMITT, Suite en Rocaille, I (mesures 32 à 36), homorythmie de fin de phrase</i>	<i>438</i>
<i>Exemple 54 : CRAS, Quintette, II (mesures 32 à 36), homorythmie de fin de phrase.....</i>	<i>438</i>
<i>Exemple 55 : SCHMITT, Suite en rocaille, IV (mesures 85 à 100), homorythmie de fin de section</i>	<i>439</i>
<i>Exemple 56 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 298 à 303), homorythmie de fin de section</i>	<i>440</i>
<i>Exemple 57 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 124 à 131), homorythmie en canon du tutti instrumental en fin d'épisode développant.....</i>	<i>440</i>
<i>Exemple 58 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (fin), fin en homorythmie et doublures aux cinq instruments</i>	<i>441</i>
<i>Exemple 59 : JONGEN, Concert à cinq, I (fin), homophonie en blocs sonores</i>	<i>442</i>
<i>Exemple 60 : PIERNÉ, Variations libres et final (mesures 49 à 57), homogénéité du trio à cordes</i>	<i>444</i>
<i>Exemple 61 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 82 à 89), fusion de la flûte et des cordes, thème de l'Andante</i>	<i>446</i>
<i>Exemple 62 : MALIPIERO, Sonata a cinque (mesures 97 à 102), fusion de la flûte et des cordes, poursuite du thème.....</i>	<i>447</i>
<i>Exemple 63 : SCHMITT, Suite en rocaille, II (mesures 101 à 107), fusion de la flûte et des cordes.....</i>	<i>447</i>
<i>Exemple 64 : CRAS, Quintette, III (dernières mesures), fusion de la flûte et des cordes</i>	<i>448</i>
<i>Exemple 65 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, « tendresse » (mesures 40 à 53), fusion de la flûte et des cordes.....</i>	<i>449</i>
<i>Exemple 66 : D'INDY, Suite en quatre parties, I (mesures 75 à 86), fusion de la flûte et des cordes</i>	<i>449</i>
<i>Exemple 67 : FRANCAIX, Quintette, II (mesures 106 à 121), adaptation des indications d'intensité</i>	<i>450</i>
<i>Exemple 68 : CRAS, Quintette, II (dernières mesures), plénitude sonore</i>	<i>452</i>
<i>Exemple 69 : ROUSSEL, Sérénade, II (dernières mesures), plénitude sonore</i>	<i>453</i>
<i>Exemple 70 : CRAS, Quintette, III (mesures 70 à 81) première étape de plénitude sonore.....</i>	<i>454</i>
<i>Exemple 71 : CRAS, Quintette, III (mesures 82 à 100), deuxième étape de plénitude sonore</i>	<i>455</i>
<i>Exemple 72 : SCHMITT, Suite en rocaille, III (mesures 26 à 48), expressivité de l'écriture homophonique</i>	<i>456</i>
<i>Exemple 73 : JONGEN, Quintette, I (mesures 355 à 375), plénitude et densité sonore</i>	<i>458</i>

<i>Exemple 74 : ROUSSEL, Sérénade, II (mesures 42 à 51), plénitude et densité contrapuntique.....</i>	459
<i>Exemple 75 : ROUSSEL, Sérénade, III (mesures 208 à 219), texture sonore dans la section d'accompagnement</i>	465
<i>Exemple 76 : ROPARTZ, Prélude, Marine et Chansons, « Prélude », mesures 19 à 26 : texture sonore dans la section accompagnement</i>	467
<i>Exemple 77 : SCHMITT, Suite en rocaïlle, IV (mesures 81 à 88), texture sonore dans la section d'accompagnement.....</i>	468
<i>Exemple 78 : SCHMITT, Suite en rocaïlle, I (mesures 37 à 45), jeux d'attaque et d'émission sonore</i>	469
<i>Exemple 79 : CRAS, Quintette, IV (premières mesures), jeux d'attaque et d'émission sonore</i>	470
<i>Exemple 80 : PIERNÉ, Voyage au pays du Tendre, "perfidie - méchanceté" (mesures 141 à 149), jeux d'attaque et d'émission sonore.....</i>	471
<i>Exemple 81 : JONGEN, Concert à cinq, I (mesures 173 à 177), tremolos et ostinato mélodico-rythmique</i>	472
<i>Exemple 82 : JONGEN, Quintette, I (mesures 99 à 106), ostinato rythmique.....</i>	473
<i>Exemple 83: MALIPIERO, Sonata a cinque, "lugubre", mesures 258 à 275, ostinati et registres sonores.....</i>	473
<i>Exemple 84 : ROUSSEL, Sérénade, II (premières mesures), ostinati et registres sonores</i>	475
<i>Exemple 85 : ROUSSEL, Sérénade, II (mesures 31 à 35), ostinati et registres sonores.....</i>	476
<i>Exemple 86: ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 65 à 71), l'inouï sonore dans la complémentarité des lignes</i>	477
<i>Exemple 87 : ROUSSEL, Sérénade, I (mesures 170 à 176), inouï sonore dans la complémentarité des lignes .</i>	478
<i>Exemple 88 : D'INDY, Suite en quatre parties, II, "Air désuet" (mes. 14 à 22), sonorité d'orgue (nazard).....</i>	479

TABLE DES MATIERES

Introduction	7
PREMIÈRE PARTIE : la carrière du Quintette Instrumental de Paris (1922-1940)	29
1. Contexte de création du Quintette Instrumental de Paris	31
1.1. Place de la musique de chambre dans la vie musicale française (1870-1930)	31
1.1.1. <i>La remise à l'honneur de la musique de chambre en France de 1870 à 1918</i>	33
1.1.2. <i>La musique de chambre, « parente pauvre » de la musique ?</i>	43
1.1.3. <i>Le répertoire des années 1920 : pluralité de formations et mise en valeur du timbre</i>	49
1.2. L'âge d'or de la harpe en France (1900-1930)	56
1.2.1. <i>L'implantation de la harpe chromatique Pleyel</i>	56
1.2.2. <i>La rivalité entre les classes de harpe au Conservatoire de Paris</i>	58
1.2.3. <i>Place de la harpe dans la musique de chambre (1900-1930)</i>	63
1.2.4. <i>Les ensembles instrumentaux avec harpe entre 1900 et 1930</i>	71
1.3. La Sonate de Debussy ou « l'étrangeté précieuse des timbres »	75
1.3.1. <i>Le projet des six sonates ou le choix des timbres</i>	75
1.3.2. <i>Place de la Sonate pour flûte, alto et harpe dans le répertoire de Jamet et Le Roy</i>	79
2. L'émergence d'un nouveau groupement musical	83
2.1. Les années de formation à l'heure de la Grande Guerre	83
2.1.1. <i>Positions militaires des interprètes</i>	84
2.1.2. <i>Débuter sa carrière durant les années de guerre</i>	87
2.2. L'institutionnalisation de la carrière du musicien	91
2.2.1. <i>Vitalité des concerts symphoniques à Paris (1918-1925)</i>	91
2.2.2. <i>La pratique chambriste au sein des Sociétés parisiennes</i>	102
2.2.3. <i>La posture d'instrumentiste soliste</i>	106
2.3. Rencontre et formation du Quintette Instrumental de Paris	108
2.3.1. <i>Marcel Grandjany (1891-1975) et l'expérience fugitive du Quintette</i>	109
2.3.2. <i>Rencontre et création du Quintette Instrumental de Paris</i>	112
2.3.3. <i>Implantation du Quintette et constitution d'un nouveau répertoire en quintette</i>	116

3. Le Quintette à l'épreuve du second conflit mondial : séparation, reformation et postérité	130
3.1. Trajectoires professionnelles de Pierre Jamet (1936-1940)	131
3.1.1. <i>L'avenir incertain du Quintette et les nouveaux engagements de Pierres Jamet</i>	132
3.1.2. <i>À la recherche d'une harpiste... femme</i>	143
3.1.3. <i>Pierre Jamet à l'Opéra : les conditions du musicien d'orchestre dans les années trente</i>	149
3.2. Les années américaines de René Le Roy (1940-1948)	156
3.2.1. <i>Installation de René le Roy en Amérique</i>	157
3.2.2. <i>Diversification des activités musicales</i>	164
3.3. Tentative de reformation en temps de guerre	169
3.3.1. <i>Impact de la Seconde Guerre mondiale sur l'activité du Quintette</i>	170
3.3.2. <i>Du Quintette Instrumental de Paris au Quintette « Pierre Jamet » (1940-1944)</i>	173
3.3.3. <i>Profession de foi du Quintette Pierre Jamet</i>	175
DEUXIÈME PARTIE : l'activité musicale du Quintette Instrumental de Paris.....	183
1. Stratégies de carrière et terrains de diffusion	185
1.1. La carrière du Quintette Instrumental de Paris : gestion, engagements et visibilité ..	185
1.1.1. <i>Données collectées et résultats statistiques généraux</i>	186
1.1.2. <i>Activité du Quintette et terrains de diffusion à l'étranger</i>	191
1.1.3. <i>Activité du Quintette et terrains de diffusion en France</i>	198
1.1.4. <i>Les inévitables aménagements de calendrier des années 1929 à 1933</i>	211
1.2. Singularité des tournées américaines (1934-1935).....	218
1.2.1. <i>Organisation et logistique de la tournée</i>	219
1.2.2. <i>René Le Roy et sa carrière en Amérique, le faire-valoir du Quintette</i>	229
1.2.3. <i>Impressions d'un français en Amérique</i>	239
1.2.4. <i>L'échec de la troisième tournée en Amérique (1936)</i>	243
1.3. Gestion de carrière et financements.....	249
1.3.1. <i>Le Quintette Instrumental de Paris au service de la diplomatie culturelle</i>	250
1.3.2. <i>Nadia Boulanger, un exemple de réseau d'influence</i>	261
1.3.3. <i>Marcel de Valmalète et le rôle de l'imprésario</i>	271
2. Analyse du répertoire et des programmes de concert	279
2.1. Analyse comparative des répertoires interprétatifs du Trio Cortot-Thibaud-Casals, du Trio Pasquier, du Quatuor Calvet et du Quintette Instrumental de Paris	280

2.1.1. Répertoire principal et additionnel des quatre formations chambristes	281
2.1.2. Sélection du répertoire et spécialisations interprétatives.....	288
2.2. À la recherche du programme idéal.....	296
2.2.1. Récitals, concerts partagés, tournées : pluralité de profils de concerts.....	296
2.2.2. Équilibre et adaptabilité du programme chez le Quintette Instrumental de Paris.....	305
2.2.3. L'identité d'un groupe autour de la redécouverte de la musique ancienne	317
TROISIÈME PARTIE : l'écriture du quintette pour flûte, harpe et trio à cordes : vers une définition du genre	325
1. Enjeux et caractéristiques de la littérature pour quintette	327
1.1. Le répertoire en quintette, miroir des tendances d'une époque	328
1.1.1. Rapport à la tradition chambriste et modèles architecturaux.....	328
1.1.2. De la Suite de danses à la suite de pièces poétiques	332
1.1.3. Arguments programmatiques et supports extra-musicaux	336
1.2. L'homogénéité comme idéal sonore.....	341
1.2.1. L'homogénéité dans le quatuor à cordes.....	342
1.2.2. L'homogénéité dans les formations hétérogènes traditionnelles.....	349
1.2.3. Le quintette pour flûte, harpe et trio à cordes : une homogénéité à inventer.....	353
1.2.4. La recherche de l'homogénéité dans la disposition de jeu.....	362
2. Dialectique du collectif et de l'individuel dans l'écriture en quintette.....	367
2.1. Répartition du matériau thématique et gestion des individualités	368
2.1.1. Répartition des types d'écriture : principes généraux.....	370
2.1.2. La conduite du discours musical	377
2.1.3. La gestion de l'instrumentarium.....	390
2.2. Exploration de la diversité timbrique dans le <i>tutti</i> instrumental.....	411
2.2.1. Homogénéité et plans sonores dans l'écriture en mélodie accompagnée	412
2.2.2. Effets et fonction de l'écriture en homorythmie.....	430
2.2.3. « Homogénéité, plénitude et fusion » appliquée à l'écriture en quintette	443
2.2.4. Les expérimentations sonores du <i>tutti</i> instrumental	460
Conclusion.....	481
Bibliographie.....	497
Index	529
Table des illustrations	535

Table des graphiques	537
Table des tableaux.....	539
Table des exemples	543

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)

Résumé

En 1922, le flûtiste René Le Roy eut l'idée de créer une formation chambriste dont l'effectif instrumental atypique (flûte, harpe et trio à cordes) n'est pas sans rappeler celui de la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy. Le Quintette Instrumental de Paris poursuit une intense carrière musicale jusqu'en 1940, grâce au concours de Marcel Grandjany puis de Pierre Jamet à la harpe, René Bas au violon, Pierre Grout à l'alto et Roger Boulmé au violoncelle. À l'issue de la guerre, le Quintette se reforme sous l'impulsion de son harpiste dont il porte désormais le nom. Comment le groupement est-il parvenu à s'implanter et pérenniser son activité, alors même qu'il ne disposait d'aucun répertoire préexistant ? La première partie de cette thèse présente une reconstitution de la trajectoire musicale de l'ensemble (1922-1940). Une deuxième partie revient sur les stratégies de carrière mises en place pour promouvoir son activité en France comme à l'étranger (fonctions de l'impresario, rôle de l'A.F.A.A. et intercession de Nadia Boulanger). La programmation de concerts et le répertoire interprétatif du Quintette sont mis en regard d'autres formations de la même époque, en particulier le Trio Cortot-Thibaud-Casals, le Trio Pasquier et le Quatuor Calvet. La troisième partie aborde le répertoire en quintette, comprenant près d'une trentaine d'œuvres composées à leur intention. Appliquée aux dix quintettes les plus représentatifs (Jongen, Roussel, d'Indy, Pierné, Cras, Ropartz, Schmitt, Malipiero et Françaix), l'analyse de l'écriture et de la gestion de l'effectif permettra d'appréhender les enjeux d'homogénéité sonore ainsi que les nouveaux terrains d'exploration du timbre.

Mots-clés : Quintette Instrumental de Paris ; musique de chambre ; France ; 1900-1945 ; quintette ; harpe ; flûte ; Le Roy (René) ; Jamet (Pierre).

The “Quintette Instrumental de Paris” and the practice of chamber music in France during the interwar period: their career and repertoire (flute, harp and string trio)

Summary

In 1922, the flutist René Le Roy had the idea of creating a chamber ensemble with an atypical combination of instruments (flute, harp and string trio) that is reminiscent of Debussy's *Sonate pour flute, alto et harpe*. The “Quintette Instrumental de Paris” had a well-filled musical career until 1940, thanks to the presence of Marcel Grandjany, and then Pierre Jamet on the harp, René Bas on the violin, Pierre Grout on the viola and Roger Boulmé on the cello. After the war, the harpist Pierre Jamet re-formed the quintet, which now bears his name. How did the group manage to get established and sustain their activity, even though they had no pre-existing repertoire? The first part presents a reconstruction of the ensemble's musical trajectory (1922-1940). The second section looks at the career strategies that were implemented to promote the ensemble's activities in France and abroad (the role of the impresario, the role of the A.F.A.A. and Nadia Boulanger's involvement). The Quintet's concert programme and interpretative repertoire are compared with those of other groups from the same period, in particular the Trio Cortot-Thibaud-Casals, the Trio Pasquier and the Quatuor Calvet. The third part deals with the quintet repertoire, including some thirty works that were composed for them. An analysis of the writing and the management of the ensemble, applied to the ten most representative quintets (Jongen, Roussel, d'Indy, Pierné, Cras, Ropartz, Schmitt, Malipiero and Françaix), will allow us to tackle the issues of sonic homogeneity as well as the new areas of exploration of timbre.

Keywords : Quintette Instrumental de Paris ; chamber music ; France ; 1900-1945 ; quintet ; harp ; flute ; Le Roy (René) ; Jamet (Pierre).

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 433 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie



SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et Langages »
Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223)**

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

Claire LOTIRON

le : 25 janvier 2024

**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)**

VOLUME 2 (ANNEXES)

Sous la direction de :

Mme Sylvie DOUCHE – Professeure des Universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Sylvie DOUCHE – Professeure des Universités, Sorbonne Université

M. Michel DUCHESNEAU (Président du jury) – Professeur des Universités, Université de Montréal

Mme Muriel JOUBERT – Maîtresse de conférences habilitée, Université Lyon 2

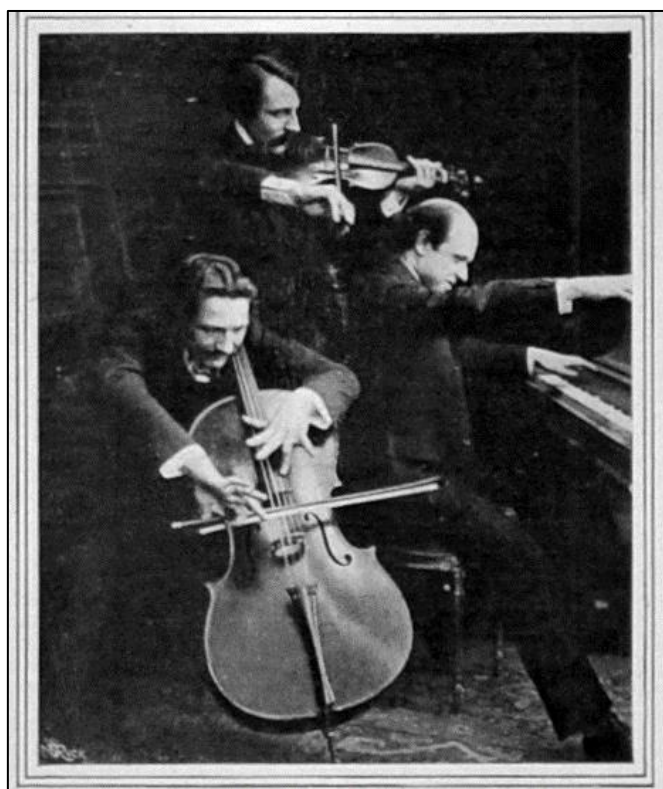
M. Yvan NOMMICK – Professeur des Universités, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mme Anne PENESCO – Professeure des Universités honoraire, Université Lyon 2

**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)**

VOLUME 2 (ANNEXES)

Annexe n° 1 : le Trio Cortot-Thibaud-Casals



Musica, mars 1910



Photo Jeallier

Jacques THIBAUD Pablo CASALS Alfred CORTOT

Cette photographie des célèbres artistes a été prise à l'Ecole Normale de Musique après un de leurs sensationnels Concerts de Trios

En couverture du *Monde musical* d'août 1922

Annexe n° 2 : le Trio Pasquier



Fonds Le Roy – Bibliothèque La Grange-Fleuret.

TRIO PASQUIER

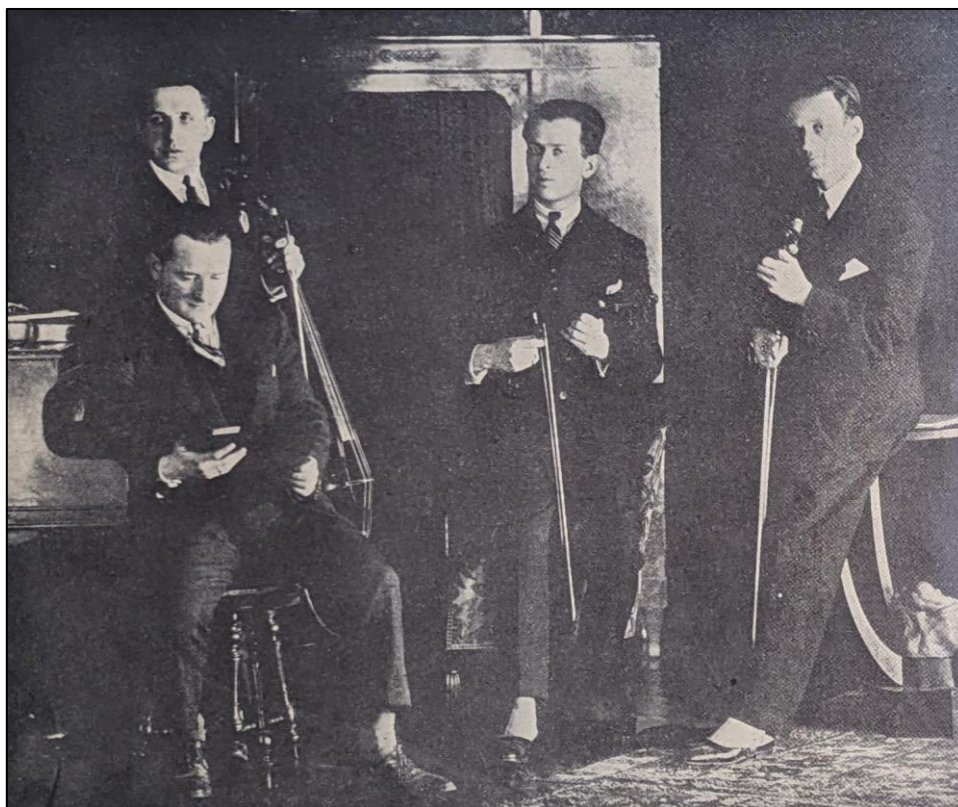
STUDIO LIPNITZKI PARIS

<p>Jean PASQUIER (Violon) Soliste des Concerts Padeloup et Walter Straram</p>	<p>Etienne PASQUIER (Violoncelle) Soliste des Concerts Walter Straram</p>	<p>Pierre PASQUIER (Alto) Soliste des Concerts Lamoureux, Walter Straram et Poulet</p>
--	--	---

*Ces trois artistes ont rénové l'art de jouer
le trio à cordes et l'ont porté à un point de perfection éminente.*

En couverture du *Courrier musical* n° 14-15 (15 juillet-1^{er} août 1932)

Annexe n° 3 : le Quatuor Calvet



Photographie du Quatuor Calvet dans le *Courrier musical* de mars 1929.



Photographie d'illustration du Quatuor Calvet pour le disque « Calvet Quartet · Radio Recordings 1946-1948 » édité par Mélo Classic en 2016.

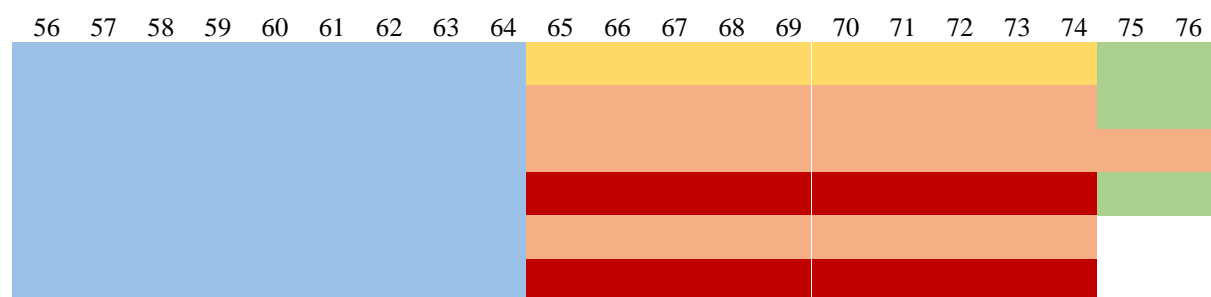
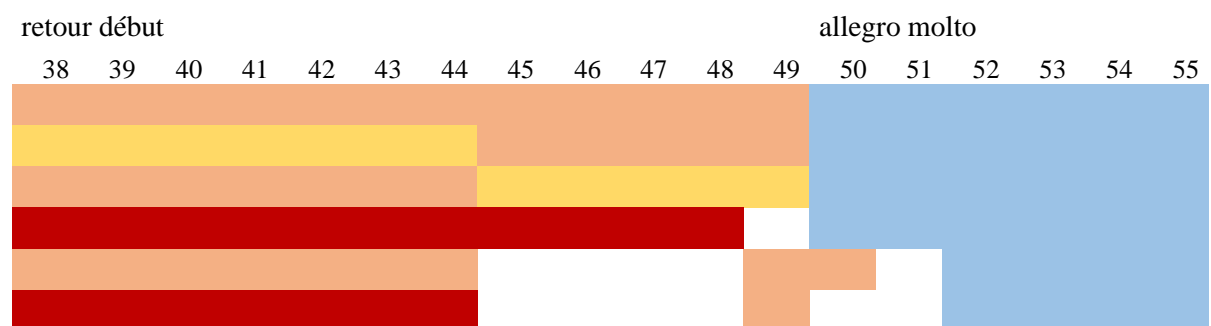
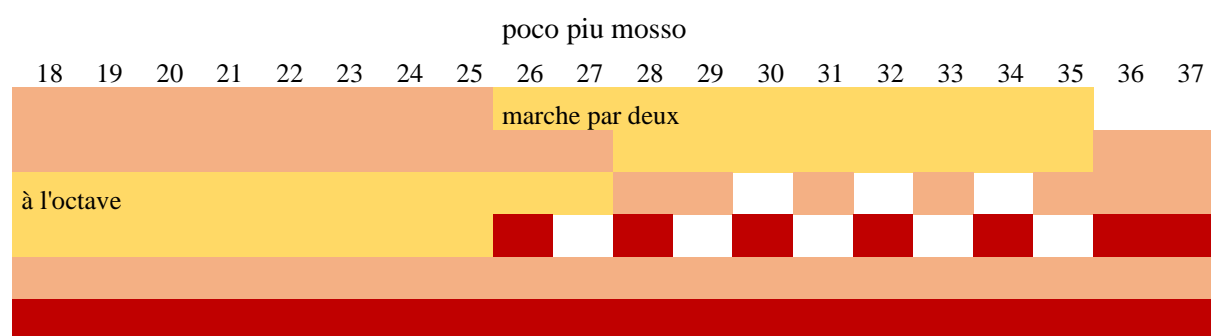
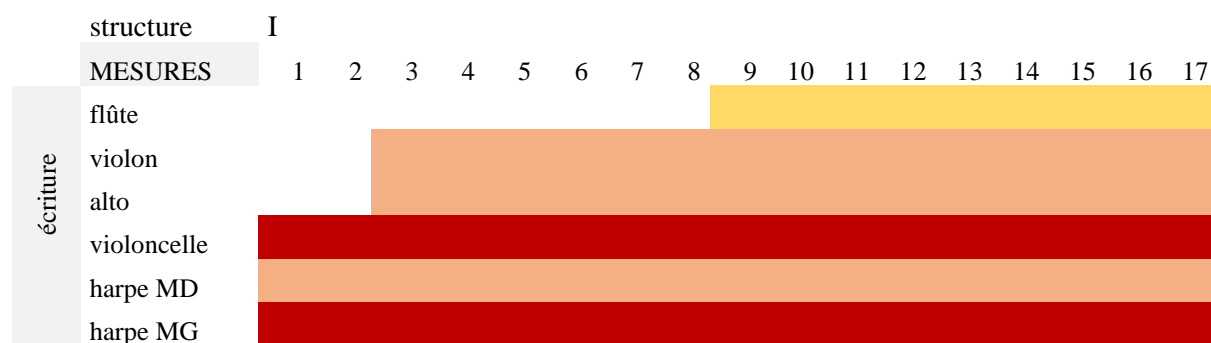
Annexe n° 4 : Pierre Jamet, « Liste de tous les Quintettes écrits jusqu'en 1949 »

Ceux du répertoire	Les autres	
Vincent d'Indy Roussel G. Pierné (2 œuvres) Florent Schmitt Jean Cras Guy Ropartz Jongen Malipiero Jean Françaix	Cyril Scott M. de Manziarly Dequin Tournier Woollett Spelman Dulaurens Maugué Béclard d'Harcourt Ch. Sohy Marcelle Soulage René Michaux Robert Casadesus Léo Smitt Paul Pierné Bachelet Giorni Mrs Woods Hill Gretchaninoff M-F Gaillard Ch. Koechlin Stan Golestan	Lajtha Y. Desportes (deux œuvres) René Bernier Jean Absil Suzanne Demarquez Marcel Labey Éd. Flament Bernard Schulé André Jolivet Pierre de Bréville André Bloch Ch. Brown F. Decruck R. Bernard André Ameller Jean Barthaud Max Lang Marcel Orban Eugène Bozza Daniel Lesur Janine Rueff

Transcription d'une note manuscrite de Pierre Jamet conservée dans le Fonds Jamet
 (Bibliothèque La Grange-Fleuret)¹

¹ Pour la période couvrant l'activité du Quintette Instrumental de Paris, nous n'avons pas pu retrouver de trace des œuvres d'André Dulaurens (1874-1932), René Michaux, Alfred Bachelet (1864-1944), Mabel Wood Hill (1870-1954), n'ayant pas été inscrites à leur répertoire.

Annexe n° 5 : présentation de la méthodologie analytique



Méthodologie analytique appliquée aux premières mesures de la *Sérénade* de Roussel.

Annexe n° 6 : programmation de la SNM et de la SMI entre 1919 et 1935

Tableau des principales œuvres pour vents ou vents et piano jouées à la SNM et à la SMI entre 1919 et 1935

Date de création	Compositeur	Titre	Effectif
1922	Barbillion	<i>Poème d'été</i>	Flûte hautbois clarinette piano
1931	Borchard	<i>Deux pièces</i>	4 saxophones
1934	Bozza	<i>Trois pièces</i>	Hautbois clarinette basson
1931	Cras	<i>Danses</i>	4 saxophones
1935	Dautremer	<i>Suite</i>	Hautbois clarinette basson
1930	Emmanuel	<i>Sonatine</i>	Flûte clarinette piano
1926	Honegger	<i>Rhapsodie</i>	2 flûtes clarinette piano
1933	Ibert	<i>Deux mouvements</i>	2 flûtes clarinette basson
1923	Indy (d')	<i>Chansons et danses</i>	Flûte hautbois 2 clarinettes 2 bassons cor
1931	Klingsor	<i>Sérénade</i>	4 saxophones
1927	Koechlin	<i>Trio</i>	Flûte clarinette basson
1928	Labey	<i>Quintette</i>	Flûte hautbois clarinette basson cor
1926	Piston	<i>Trois pièces</i>	Flûte clarinette basson
1925	Rohozinski	<i>Quintette pastoral</i>	Flûte hautbois clarinette basson cor
1927	Rohozinski	<i>Leyla et Medjnoune</i>	2 flûte piano
1924	Sowerby	<i>Quintette</i>	Flûte hautbois clarinette basson cor
1934	Vuillermoz	<i>Quatuor</i>	Hautbois clarinette basson piano

Tableau des principales œuvres pour cordes de formation « non traditionnelle » jouées à la SNM et à la SMI entre 1919 et 1935

Date de création	Compositeur	Titre	Effectif
1924	Boulanger	<i>Pie Jesu</i>	Harpe et quatuor à cordes
1935	Caplet	<i>Conte fantastique</i>	Harpe et quatuor à cordes
1926	Delune	<i>La ballade du vent qui pleure</i>	Violoncelle quatuor à cordes harpe
1927	Inghelbrecht	<i>Quintette</i>	Harpe et quatuor à cordes
1932	Jeanneret	<i>Quatre trios</i>	3 violoncelles
1930	Jongen	<i>Danses</i>	8 violoncelles
1925	Le Flem	<i>Le chant des genêts</i>	4 harpes
1931	Ollone (d')	<i>Andante et Scherzo</i>	3 violoncelles
1929	Vellones	<i>Planisphères</i>	4 harpes

Annexe n° 7 : attestations de participation de René Le Roy à diverses formations orchestrales

1. Attestation autographe de Jane Bathori, Paris, mercredi 24 octobre 1962

« Je certifie que René Leroy a fait partie en 1918 de l'orchestre du Vieux Colombier en qualité de flûte solo engagé par moi, Jane Bathori, Jacques Copeau m'ayant confié la direction du théâtre pendant sa tournée aux USA ».

2. Attestation autographe de Vladimir Golschmann, New York, le 29 novembre 1962

« Entre les années 1919 et 1924, j'ai eu le plaisir d'avoir comme collaborateur en qualité de première flûte, René Le Roy. Il a participé non seulement aux concerts que j'avais fondés, les Concerts Golschmann, mais aussi à des nombreuses manifestations symphoniques que j'ai dirigées à cette époque ».

3. Attestation autographe de Désiré-Émile Inghelbrecht, Paris, le 14 octobre 1962

« Je soussigné D-É Inghelbrecht certifie que Monsieur René Le Roy a fait partie, sous ma direction, en qualité de 1er flûte solo, de l'orchestre des concerts Ignace Pleyel et de celui du Théâtre des Champs-Élysées des années 1919 à 1922 incluses ».

4. Attestation autographe d'Albert Wolff, slnd

« J'atteste que Monsieur René Le Roy a été deux saisons successives flûte solo à l'orchestre du Casino d'Aix les bains et, en 46 et 47, également flûte solo à l'orchestre Padeloup ».

5. Attestation autographe d'Eugène Bigot, Paris, le 12 octobre 1962

« Je certifie l'appartenance à l'orchestre des Concerts Ignace Pleyel en 1919-20, comme flûtiste solo de Monsieur René Le Roy qui a également joué à maintes reprises dans les orchestres que j'ai dirigés au Théâtre des Champs-Élysées de 1920 à 1927 ».

Annexe n° 8 : première plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris (1923)



M^r GRANDJANY en tournées de Concerts aux Etats-Unis pour
plusieurs saisons est remplacé par M^r Pierre JAJET

1^{er} Prix du Conservatoire et Soliste des Concerts Lamoureux

- Flûte** René LE ROY, 1^{er} Prix du Conservatoire, de la Société des Instruments à vent Taffanel.
Harpe Marcel GRANDJANY, 1^{er} Prix du Conservatoire, Soliste des Concerts Lamoureux.
Violon René BAS, 1^{er} Prix du Conservatoire, de la Société des Concerts du Conservatoire.
Alto Pierre GROUT, Prix du Conservatoire, de la Société des Concerts du Conservatoire.
Violoncelle . . . Roger BOULMÉ, 1^{er} Prix du Conservatoire, des Concerts Colonne.

Le but que poursuit ce nouveau et unique groupement est extrêmement intéressant. Les œuvres qu'il a inscrites à son répertoire présentent, en plus de leur valeur musicale, un grand attrait de variété de timbre. La plupart de ces œuvres au reste très peu jouées, bénéficiaient rarement d'interprétations parfaites, car elles étaient confiées le plus souvent à des artistes qui, même s'ils étaient d'excellents virtuoses, ne pratiquaient pas assidument le travail collectif dans lequel réside le secret des merveilleuses exécutions de nos principaux quatuor à cordes. Cette raison, entre autres, assurera rapidement le succès de ce nouveau groupement qui réunit d'ailleurs des artistes jeunes mais déjà réputés.

" **Le Guide du Concert** ".
1^{er} Juin 1923.

QUELQUES EXTRAITS DE PRESSE

" **Le Monde Musical** ". — Juin 1923.

Saluons un groupement d'un genre tout nouveau, de flûte, harpe, violon, alto et violoncelle, avec pour titulaires MM. René Le Roy, GRANDJANY, René Bas, GROUT et BOULMÉ.

En attendant que nos compositeurs alimentent ces excellents artistes de Quintettes tout spéciaux, force est pour eux de se diviser au gré du répertoire existant. Le Trio des cordes se signala dans une œuvre de formes nouvelles et fort originales, de M. ROLAND-MANUEL, puis avec flûte dans un quatuor de MOZART, où M. Le Roy obtint un joli succès tout comme dans la Sonate de DEBUSSY pour flûte, alto et harpe, où MM. GROUT et GRANDJANY furent aussi très brillants. La fantaisie du compositeur s'y montre telle que l'œuvre n'a vraiment de la Sonate que le nom. Mais c'est d'une indépendance, d'une originalité vraiment exquise..... etc...

A. G.

Annexe n° 9 : seconde plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris (1928)

Page 4 : « extrait du répertoire du « Quintette Instrumental de Paris »

Document original conservé dans le Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

QUINTETTES (Flûte, Harpe, Violon, Alto, Violoncelle)		- Trios instruments divers	
Suite	Vincent d'Indy	Concerts royaux (violon, harpe, v ^{elle})	Couperin
Sérénade	Albert Roussel	Pièces en concert (flûte, harpe, v ^{elle})	Rameau
Concert à cinq	Joseph Jongen	Trio-sérénade op. 25 en ré maj (flûte violon et alto)	Beethoven
Rapsodie arabesque	Cyril Scott	Divertimento (flûte, violon, v ^{elle})	Haydn
Sonate pour flûte et cordes	Alex. Scarlatti	Sonates à trois (flûte, violon, v ^{elle})	Haendel
Quatre Chansons de Bilitis	G. Dequin	Sonate pour flûte alto et harpe	Debussy
Cinq Hai-Kai	Jacques Pillois	Suite brève (flûte violon et harpe)	
Nocturne et sérénade	Henry Woollett	Rohozinsky	
Suite	Marcel Tournier	Deux pièces en trio (flûte v ^{elle} et harpe)	Jongen
		Sérénade (pour flûte, violon et alto)	Max
TRIOS		Reger	
- Trios à cordes (Violon, Alto, Violoncelle)		Sonate (pour violon et violoncelle)	Ravel
Trio n°1 op. 3 en mib maj	Beethoven	Duos (pour violon et alto)	Mozart
Trio n°2 op. 9 n° 1 en sol maj	Beethoven		
Trio n°3 op. 9 n°2 en ré maj	Beethoven	QUATUORS	
Trio n°4 op. 9 n°3 en ut min	Beethoven	(Flûte, Violon, Alto, Violoncelle)	
Trio-sérénade op. 8 ré maj	Beethoven	Quatuor en ré maj	Mozart
Divertissement en mib	Mozart	----- en la maj	Mozart
Trios	Haydn	----- en sol maj	Mozart
Trio en sib	Schubert	----- en ut maj	Mozart
Trio	Roland-Manuel	Quatuor	Schubert
Trio	Jean Cras	(pour flûte, guitare ou harpe, alto et violoncelle)	
Trio	Akimenko		
Trio	Jirak		
Trio	Hindemith		

Annexe n° 10 : répertoire des œuvres en quintette composées à l'attention du Quintette Pierre Jamet (>1944)

Date de composition	Compositeur	Titre de l'œuvre	Contexte de création par le Quintette Pierre Jamet
1939	*ABSIL, Jean	<i>Concert à cinq, opus 38</i>	« Concerts de Chambre », Paris, Cité Universitaire, 18 décembre 1951
ca. 1943	SCHULÉ, Bernard	<i>Suite pour flûte, cordes et harpe</i>	Paris, Salle du Conservatoire, 11 mars 1944
1944	JOLIVET, André	<i>Le Chant de Linos</i>	Paris, Salle du Conservatoire, 19 décembre 1944
1945	BRÉVILLE, Pierre de	<i>Quintette</i>	30 mai 1947
1946	DANIEL-LESUR	<i>Suite médiévale</i>	Triptyque, 21 mai 1947
1946	DESPORTES, Yvonne	<i>Aubade</i>	Triptyque, 21 mai 1947
1947	DAMASE, Jean-Michel	<i>Quintette Op. 2</i>	Non créé
Ca. 1947	BERNARD, Robert	<i>Quintette en mi</i>	Le Triptyque, Salle de l'école Normale de Paris, le 21 mai 1947
1948	AMELLER, André	<i>Suite Française dans le goût romantique Op. 33</i>	20 novembre 1948, concert privé dans les salons de Mme Rossignol, 58 bd Victor Hugo à Neuilly
Ca. 1949	LANG Max	<i>Prélude, danse, air et finale</i>	18 mars 1950, dans les salons de Mme J. Michel, 28 rue Marbeau
10/49	KOECHLIN, Charles	<i>2^e Quintette (Primavera II)</i>	Radio, 21 octobre 1952 puis 31 janvier 1953, Maison de la Pensée française
Ca. 1950	ORBAN, Marcel	<i>Trois Danses</i>	SNM, salle de l'École Normale, 16 juin 1950
10/1950	MARTELLI, Henri	<i>Quintette n° 1 op. 73</i>	« Amis de la musique de chambre », 28 novembre 1951
12/1952	MARTELLI, Henri	<i>Quintette n° 2 op. 80</i>	?
1952	LE FLEM, Paul	<i>Clair de lune sous bois</i>	? (originellement écrit pour harpe seule)
1953	BROWN, Charles	<i>Concert en l'honneur de la Nativité</i>	Saint-Étienne, Théâtre municipal, le 15 décembre 1953
1954	NIGG, Serge	<i>Suite</i>	Non créé par le QIP
11/1954	LOUCHEUR, Raymond	<i>Quatre pièces en quintette</i>	S.N.M., 21 février 1958

* Quintette composé à l'attention du Quintette Instrumental de Paris mais créé par le Quintette Pierre Jamet.

Annexe n° 11 : chronologie des concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris (Paris, province, étranger) de 1923 à 1940¹

Remarques

- N'apparaissent pas, dans ce présent tableau, les quelques concerts dont le programme retrouvé n'indiquait ni le lieu ni la date.
- L'astérisque (*) après un nom de compositeur précise que les interprètes de l'œuvre ne sont pas les membres du Quintette Instrumental de Paris, lors de concerts partagés par exemple.
- Les lignes grisées correspondent aux concerts donnés à l'étranger.
- La délimitation des saisons musicales est matérialisée par un trait plus épais.

Abréviation

QIP : Quintette Instrumental de Paris

Date	Lieu	Programme	Contexte
8 juin 1923	Salle des Agriculteurs	Œuvres de Rameau, Roland-Manuel, Debussy, Mozart, Haydn, Fauré, Laparra, Saint-Saëns, Beethoven	Le Quintette Instrumental de Paris, avec le concours de Lola Rieder
3 décembre 1923	Salle Gaveau	Œuvres de Locatelli, Ducasse, Schobert, Rameau, Bach, Corelli-Feuillard, Lalo, Fauré, Davidoff, Ravel, Grandjany, Granados et Boulmé JONGEN, <i>Concert à cinq (1ère audition)</i>	
6 décembre 1923	Cercle de l'Union artistique	Jongen, Locatelli, Rameau	
7 décembre 1923	Madame Émile Herman, 9 rue Gounod, Paris	Rameau, Roland-Manuel, Mozart, Chausson*, Jongen	1ère séance musicale, avec le concours de Mme Marie Simon, de l'Opéra, et du QIP
22 décembre 1923	Strasbourg	DEBUSSY, <i>Sonate à trois</i> Complément de programme inconnu	2ème concert de la Société de musique de chambre de Strasbourg
23 décembre 2023	Salle de l'express de l'est, Épinal	Rameau, Bach, Grandjany, Pierné, Mozart, Debussy, Albeniz*, Chabrier*, Jongen	Association des concerts classiques Avec Marcel Grandjany et Lucien Wurmser
27 mai 1924	Salle des Agriculteurs	SCARLATTI, <i>Sonate à cinq (1ère audition)</i> Mozart, Goossens, Beethoven*, Aubert*, Ravel, Jongen	Le Quintette Instrumental Avec le concours de Madeleine Grey et Louis Aubert
1 octobre 1924	Belgique, Bruxelles	Jongen, Scarlatti, Bach*, Brahms*	Aux Concerts Spirituels, Concerts populaires. Avec le concours de Mme Montjovet
28 novembre 1924	Trebici, République Tchèque	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
29 novembre 1924	Prague, salle Smetana	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
3 décembre 1924	Varsovie	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
5 décembre 1924	? (Pologne)	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
6 décembre 1924	Lviv	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
7 décembre 1924	Dyrekcja Koncertow : Alfred Strauch	Scarlatti, Roland-Manuel, Rameau, Mozart, Debussy, Jongen	
16 mai 1925	Salle Gaveau	Œuvres de Erb, Sohy, Debussy, Castéra DEQUIN, <i>Quatre chansons de Bilitis (1ère audition)</i>	SNM, avec le concours de Guilevitch, Tennerson, Pasquier, Refuveille, Falk, Lepetit, Labey, de Valmalète
26 mai 1925	Longwy (Lorraine)	Scarlatti, Mozart, Rameau, Saint-Saëns, Beethoven, Debussy, Jongen, Richepin*, Pailleron*, Zamacois*	Grand gala artistique organisé par l'harmonie municipale « la

¹ La chronologie des concerts présentée dans ce volume d'annexes indique uniquement le nom des compositeurs programmés, pour des raisons évidentes de simplification et de concision. Nous invitons le lecteur, désireux de connaître le titre des œuvres interprétées ou le programme précis, à contacter directement l'auteur.

			longovicienne », Mme Charlotte Mutel (de l'Odéon) et le QIP
15 octobre 1925	Salle Gaveau	<i>Joueurs de flûte</i> (René Le Roy), <i>Impromptu</i> (Pierre Jamet), <i>Sérénade</i> (1ère audition)	« Œuvres d'Albert Roussel », SMI Avec le concours de M. de la Péjaudir, Weill, Croisa, Caffaret, Asselin
25 novembre 1925	Société anonyme du Casino de Luxembourg	Roussel, Couperin, Goossens, Mozart, Debussy, Jongen	Séance de musique de chambre
26 novembre 1925	Liège	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Cercle privé « a capella Liegeois »
28 novembre 1925	Salle Jeanne d'Arc, Hayange (Lorraine)	Scarlatti, Beethoven, Rameau, Roussel, Debussy, Jongen	L'orchestre amateur de Hayange
29 novembre 1925	Metz, rue Mozart, Salle Braun	Scarlatti, Beethoven, Rameau, Roussel, Debussy, Jongen	1ère séance des Concerts Soudant
9 janvier 1926	Salle Érad	SOHY, Triptyque champêtre (1ère audition) PILLOIS, <i>Cinq Hai-Kai</i> (1ère audition) Rohozinski, Pedrell*, Samazeuilh*, Canteloube*	Société Nationale Madeleine Grey, Joseph Canteloube
31 janvier 1926	Châlon-sur-Saône, Salle des Fêtes de l'Hotel de Ville	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	3e concert de l'abonnement Les amis de la musique, Concerts Fernando Via
1er février 1926	Dole (Jura), Salle du cinéma Gaumont, rue des Arènes	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	8e année, 3e séance, Les amis de la musique, fondation Georges Chevignard, au bénéfice du dispensaire antituberculeux
2 février 1926	Bourg-en-Bresse, salle des fêtes	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Deux heures de musique,
3 février 1926	Lons le Saunier, salle de l'Eden Cinéma	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Les amis de la musique, deux heures de musique au bénéfice de l'Union des Femmes de France
4 février 1926	Oyonnax, salle de l'Avenir	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	
5 février 1926	Beaune	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Les amis de la musique, fondation georges chevignard, deux heures de musique au bénéfice des « fils de France »
6 février 1926	Dijon, Salle de l'Alhambra	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Les amis de la musique (fondation Georges Chevignard), deux heures de musique au bénéfice de la ligue bourguignonne contre le cancer
7 février 1926	Mâcon, salle des fêtes	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Les amis de la musique à Mâcon, 28e concert d'abonnement
8 février 1926	Montceau les Mines, Salle de Cinéma Pathé	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Les amis de la musique, deux heures de musique
10 février 1926	Salle des variétés-cinéma, Autun	Couperin, Beethoven, Schubert, Mozart, Debussy, Jongen	Deux heures de musique, les amis de la musique et des Arts
12 février 1926	Le Havre, Salle des fêtes, 11 rue Lord-Kitchener	Scarlatti, Couperin, Mozart, Fauré, Pétrini, Debussy, Jongen	Société d'initiative d'enseignement scientifique par l'aspect, 45e année, audition musicale
14 février 1926	Salle de l'étoile, Évreux	Scarlatti, Beethoven, Rameau, Mozart, Goossens, Jongen	Société des amis de la musique, Evreux, 4e concert
15 février 1926	Bernay, salle du théâtre	Scarlatti, Mozart, Rameau, Samuel-Rousseau, Petrini, Goossens, Jongen	8e concert, société des amis de la musique de Bernay
17 février 1926	Bolbec, Théâtre municipal	Scarlatti, Rameau, Beethoven, Mozart, Saint-Saëns, Debussy, Jongen	Cercle d'études musicales de Bolbec (Normandie)
20 février 1926	Neuchâtel, Salle de Concerts du Conservatoire	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Concert donné par le QIP
21 février 1926	Le Locle, au temple français	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Société de musique
23 février 1926	Genève, Salle de la Réformation	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	L'association française d'expansion et d'échanges artistiques
25 février 1926	Florence, chez Mme Spalding ?	SPELMAN, <i>Poème "le pavillon sur l'eau", d'après Th. Gautier</i> (1ère audition) Mozart, Rameau, Jongen	Alliance Française
26 février 1926	Salon Brunelleschi du Palazzo de Parte Guelfa, Florence, Italie	Scarlatti, Ravel, Rameau, Mozart, Debussy, Roussel	Alliance Française, comité de Florence
2 mars 1926	Menton, Palais des Arts	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Les mardis musicaux (4e année)
3 mars 1926	Conservatoire, Toulon	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Concerts du Conservatoire, huitième année, 131e concert
4 mars 1926	Perpignan, Théâtre municipal	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Société des Concerts

5 mars 1926	1 rue de l'Arsenal, Marseille	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	
8 mars 1926	Théâtre principal, Girona, Espagne (Catalogne)	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Roussel	Associacio de musica, Girona
9 mars 1926	Figueras, Sala Edison	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Roussel	Associacion de Musica
10 mars 1926	Palafrugell, Salon Teatro del centro fraternal	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Roussel	Associacion de Musica
11 mars 1926	Salon Novedades, Sant Feliu de Guixols (Catalogne)	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Associacio de musica de Sant Feliu de Guixols
12 mars 1926	Salon Carmen, Palamos	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen Clementi*, Mendelssohn	Asociacion de Musica, Palamos Ramon Casas (piano)
13 mars 1926	Olot, Teatre municipal	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Associacio de Musica, Olot
14 mars 1926	Sala d'enseigs de l'Orfeo, Tarrega	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Associacio de musica, Tarrega
15 mars 1926	Teatre Vigata, Vich	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Roussel	Associacio de Musica de Vich
16 mars 1926	Teatre principal, Sabadell	Scarlatti, Beethoven, Debussy, Couperin, Mozart, Jongen	Sisé del setè curs de l'associacio de musica
17 mars 1926	Barcelone, Palau de la musica catalana	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Associacio de musica « da camera »
18 mars 1926	Tarragona	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Rameau, Jongen	Filharmonica de Tarragona
19 mars 1926	Castellon de la Plana, teatro principal	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Roussel	Sociedad filarmonica castellon de la plana
20 mars 1926	Valencia, Teatro principal	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Sociedad filarmonica castellon di Valencia
22 mars 1926	Teatro san fernando, Seville	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Sociedad sevillana di conciertos
23 mars 1926	Teatro san fernando, Seville	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Sociedad sevillana di conciertos
1 mars 1926	Figueres ?	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	
25 mars 1926	Teatro Campoamor, Oviedo	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Goossens, Rameau, Jongen	Sociedad filarmonica de Oviedo
26 mars 1926	Palencia (Espagne)	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Haendel, Rameau, Jongen	Sociedad filarmonica de Palencia
28 mars 1926	Bilbao	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Gossens, Jongen	Sociedad filarmonica de Bilbao
30 mars 1926	Zaragoza, Teatro Principal	Haendel, Schubert, Debussy, Couperin, Beethoven, Jongen	Sociedad filarmonica de Zaragoza
12 mai 1926	Hotel Majestic	Scarlatti, Schumann*, Giordani*, Pergolese*, Ravel*, Falla*, Wagner*, Roussel	« Entre soi », 3e année, 8e concert Avec le concours de Mme Katy Andréadès et Monsieur Yves Nat
19 mai 1926	Majestic	Couperin, Mozart, Beethoven, Jongen, Roussel	Intitulé du concert : Quintette Instrumental de Paris
29 septembre 1926	Amsterdam, Concert Gebow	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	
30 septembre 1926	Zaal Diligentia, Pays-Bas,	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Cercle Diligentia
5 octobre 1926	Eindhoven, PB	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
12 novembre 1926	Salle Degermann, Reims	Beethoven, Couperin, Mozart, Debussy, Roussel	Société philharmonique de Reims
24 novembre 1926	Salle des fêtes de l'hôtel de Ville, Caen	Gluck*, Erlanger*, Gretchaninov*, Scarlatti, Beethoven, Rameau, Goossens, Jongen Mme Martinelli : airs de Gluck, divers Lieder. Fedia de Erlanger ainsi que Triste est le steppe de Gretchaninov	Union des sociétés des beaux-arts, avec Mme Martinelli
30 novembre 1926	Salle du Conservatoire	Dequin, Daneau*, Lenormand*, Messenger*, Hahn, Chaminade*, Frank*, Gounod*, Vivet*	Salon des musiciens français, avec le concours de 90 solistes, choristes et musiciens d'orchestre sous la direction de Maxime Thomas
20 janvier 1927	Bourges	programme inconnu	
22 janvier 1927	Clermont-Ferrand	programme inconnu	Organisé par « la société littéraire et artistique »
23 janvier 1927	Bordeaux	programme inconnu	
27 janvier 1927	Paris ?	Roussel (<i>Sérénade, Joueurs de flûte, Poèmes de Ronsard</i> , pièces variées*)	La volière, 13e séance consacrée aux œuvres de Albert Roussel, sous la présidence et avec le concours de

			l'auteur, de Mlle Sarah Fischer (chant), de M. René Le Roy et du QIP
31 janvier 1927	Saint Imier, Casino-Théâtre, Suisse	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
2 février 1927	Lyon, Salle du conservatoire	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Aux Heures
3 février 1927	Sion, Suisse, Casino	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
11 février 1927	33 rue du Faubourg Saint Honoré	Scarlatti, Haydn*, Schumann*, Duparc*, Chausson*, Erlanger*, Fauré*, Goossens, Pillois	Cercle de l'Union interalliée, avec Mme Martinelli
12 février 1927	Esch sur Alzette, Luxembourg, Casino des Terres Rouges	Rameau, Beethoven, Roussel, Debussy, Jongen	
13 février 1927	Metz	Couperin, Beethoven, Schubert, Debussy, Jongen	Concerts Soudant
14 février 1927	Hayange, Salle Jeanne d'Arc	Couperin, Beethoven, Schubert, Goossens, Pillois	L'orchestre des amateurs de Hayange, séance de musique de chambre
17 février 1927	Bruxelles	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Audition du QIP
18 février 1927	Anvers	Rameau, Beethoven, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Société des nouveaux concerts et Royale d'Harmonie
21 février 1927	Nice, Salle du cercle artistique	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
22 février 1927	Menton, Palais des Arts	SCOTT, <i>Rapsodie (1ère audition)</i> Scarlatti, Cras, Beethoven, Goossens	
23 février 1927	Toulon, Théâtre	Scarlatti, Cras, Beethoven, Goossens, Scott	Concert aux Concerts du Conservatoire
25 février 1927	Marseille, 1 rue de l'arsenal	Scarlatti, Cras, Beethoven, Goossens, Scott	Société de musique de chambre de Marseille
3 octobre 1927	Rotterdam, PB	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Genootschap Nederland-Frankrijk
7 octobre 1927	La Haye, PB	Couperin, Beethoven, Mozart, Debussy	Organisé par la Société de musique de chambre de La Haye
10 octobre 1927	Arnhem, PB	Rameau, Schubert, Roussel, Debussy, Beethoven	
11 octobre 1927	Nijmegen, PB	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
12 octobre 1927	Groote Stads-Gehoorzaal, Leiden	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
7 décembre 1927	Toulon, Grand théâtre	Couperin, Schubert, Mozart, Jongen	
8 décembre 1927	Nice	Mozart, Schubert, Debussy, Roussel, Beethoven	Association Beethoven
9 décembre 1927	Marseille, rue de l'arsenal	Couperin, Schubert, Mozart, Ravel, Roussel	Société de musique de chambre de Marseille
10 décembre 1927	Le Puy	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
12 décembre 1927	Clermont-Ferrand, au Familia cinéma	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Debussy, Scot	Présentation des cinq instrumentistes puis « premiers prix du Conservatoire », Albert Manouvrier (en remplacement de René Le Roy)
13 décembre 1927	Roanne	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	L'heure musicale, société d'encouragement à la musique
3 janvier 1928	Théâtre Minard, Gand, Belgique	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Concerts Ysaye
4 janvier 1928	Bruxelles, Conservatoire Royal	Mozart, Roussel, Cras, Jongen	
5 janvier 1928	Salle de l'Alhambra, Mons, Belgique	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Aux amitiés françaises
6 janvier 1928	Verviers, Suisse	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	Concert de la Société d'Harmonie
7 janvier 1928	Épinal, chez Monisuer Chevalier	Rameau, Debussy, Jongen	Concert privé
8 janvier 1928	Épinal, Salle du gymnase municipal	Couperin, Schubert, Roussel, Goossens, Beethoven	Association des concerts classiques
16 janvier 1928	Caen, Salle des fêtes de l'Hotel de Ville	Dequi, Schubert, Mozart, Debussy, Roussel, Lazzari*, Haendel*, Severac*, Wagner*, Fauré*, Rimsky-Korsakov*	Union des sociétés des BA Avec Mme Destombes-Vallières (chanteuse) et M. Arthur Marye (pianiste)
27 janvier 1928	Le Havre, Salle des fêtes, siège de la société	Rameau, Schubert, Debussy, Samuel-Rousseu, Mozart, Beethoven WOOLLETT, <i>Nocture et sérénade (1ère audition)</i>	Société de l'enseignement scientifique par l'aspect, audition musicale Avec M. Eustratiou
29 février 1928	Salle des Agriculteurs	Ponidiry*, Beck*, Milhaud*, Russel-Bennett*, Ravel*, Roussel	133e concert de la SMI Avec M Grey, MM Blanquart, Milhaud, Eisenberg, Sampigny, Eustratiou, Levy, Russel-Bennett
10 avril 1928	Figueras, Sala Edison	Couperin, Mozart, Beethoven, Goossens, Woollett	Associacion de Musica
11 avril 1928	Girona, Teatre Principal	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Associacio de musica
12 avril 1928	Sant Feliu de Guíxols, Salon Novedades	Couperin, Schubert, Mozart, Woollet, Beethoven	Associacio de musica de SFdG

13 avril 1928	Mataro, Teatre Clavé Palace	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossen, Jongen	Associacio de Musica de Mataro
14 avril 1928	Vic, Teatro Vigata	Couperin, Mozart, Beethoven, Goossen, Woollett	Associacio de Musica de Vich
15 avril 1928	Tarrega, Sala d'assaigs de l'Orfeo	Mozart, Schubert, Debussy, Woollett, Beethoven	Associacio de Musica de Tarrega
16 avril 1928	Sabadell, Teatre Principal	Rameau, Schubert, Gossens, Woollett, Beethoven	Associacio de Musica
17 avril 1928	Vilafranca dell Panades, Casino	programme inconnu	
18 avril 1928	Reus, Teatre Fortuny	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Associacio de concerts
19 avril 1928	Valls, Teatre Principal	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Associacio de Musica
20 avril 1928	Tortosa, Salon Ciné Doré	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Associacio de Musica
23 avril 1928	Ferrol, Teatro Jofre	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Sociedad Filarmonica
25 avril 1928	Vigo, Teatro Garcia Barbon	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Sociedad Filarmonica de Vigo
27 avril 1928	San Ignacio	Couperin, Schubert, Debussy, Woollett, Beethoven	
19 mai 1928	Salle Gaveau, 45 rue La Boétie (location à la « Semaine à Paris »)	Chausson*, Woollett, Roussel, Séverac*, Vienne	503ème concert de la Société Nationale, avec le concours de MM. Fleury (orgue), Clergue (pianiste), André Marchal (orgue) et Mme Croisa (cantatrice)
21 mai 1928, 21h	Salle Érard	Rameau, Cousineau, Couperin, Petrini, Debussy, Satie, Granados, Cras, Jongen TOURNIER, Suite (1ère audition)	Concert de Monsieur Pierre Jamet avec le concours du QIP
5 juin 1928	Chateauroux, Salle des Fêtes	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Institution de Mlle Turmeau
5 octobre 1928	Lwow (Pologne), Sala Polskiego Towarzystwa Muzycznego	Couperin, Beethoven, Roussel, Cras D'INDY, Suite en quatre parties (1ère audition)	Cycle de concerts « mistrzow »
9 octobre 1928	Tarnow (Pologne), Sala kinoteatru « Marzenie »	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	
11 octobre 1928	Lodz, Philharmonia (Pologne)	Couperin, Beethoven, Roussel, Cras, D'indy	
12 octobre 1928	Poznan, Domu Ewangelichim	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	
13 octobre 1928	Ambassade de France en Pologne	?	Concert en l'honneur du quintette
24 novembre 1928	Salle Érard, 13 rue du Mail	Scott, Cras, Debussy, D'Indy ROPARTZ, Prélude, Marine et Chanson (1ère audition)	
27 novembre 1928	33 rue du Faubourg Saint Honoré	Concert du QIP	Cercle de l'Union interalliée, avec Mme Eugénie Babad, chanteuse de l'Opéra de Bucarest
12 décembre 1928	Lyon, Salle Molière	Couperin, Beethoven, Roussel, Goossens, D'Indy	12ème saison des « Heures musicales »
13 décembre 1928	Nice, Salle des Concerts, théâtre Victor Hugo	Mozart, Beethoven, Debussy, D'Indy	Association Beethoven de Nice
14 décembre 1928	Cannes	Jongen, Debussy*, Chabrier*, Rameau, Mozart, Franck*, Milhaud*, Offenbach*, Scott	2e concert classique, dirigé par Reynaldo Hahn, avec Jane Bathory
15 décembre 1928	Avignon, Salle de l'Eldorado	Beethoven, Roussel, Debussy, Jongen	Société avignonnaise des concerts symphoniques
16 décembre 1928	Sète	Rameau, Beethoven, Goossens, Jongen	Société des amis de la musique de Sète
19 décembre 1928	Toulon, grand Théâtre municipal	Beethoven, Ropartz, Cras, D'Indy	Concerts du Conservatoire
21 décembre 1928	Marseille, Salle Massillia	Haendel, Roland-Manuel, Ropartz, Debussy, D'Indy	
22 décembre 1928	Le Puy, Grand théâtre municipal	Couperin, Beethoven, Roussel, Goossens, D'Indy	Société académique du Puy et de la Haute Loire
11 janvier 1929	Groningue (Pays-Bas), Stadsschouwburg	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	Groningsche Muziekvereniging
14 janvier 1929	Winschoten (Pays-Bas), Grootte Zaal « Wissemann »	Rameau, Beethoven, Debussy, Jongen	Winschoter Concertveren
19 février 1929	La Chaux de Fonds	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Société de musique de la CdF
20 février 1929	Neuchâtel	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
21 février 1929	Le Locle	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Société de musique du Locle
22 février 1929	Genève	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Concert organisé par Mme Fity
23 février 1929	Lausanne	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Idem préc
25 février 1929	Florence	Scarlatti, Mozart, Spelman, Rameau	Soirée chez Mme Spalding

1 mars 1929	Le Puy	programme inconnu	
20 mars 1929	Paris, Hotel Majestic, salle des concerts	Roussel, Scott, Mozart, Schumann*, Strauss*, Béclard d'Harcourt, Debussy, Goossens, Scarlatti	« Entre Soi »
21 mars 1929	Reims, Salle Degermann	Scarlatti, Rameau, Ropartz, Cras, D'Indy	Société philharmonique de Reims
22 mars 1929	Limoges, Salle du Café de Paris	Rameau, Mozart, Debussy, Fauré*, Duparc*, Clergue*, Jongen	Entre soi
5 avril 1929	Tarragone, Salon Moderno	Haendel, Beethoven*, Goossens, Ropartz, Rimsky	Filarmonica
6 avril 1929	Valence, Teatro principal	Haendel, Beethoven, Goossens, Ropartz, Rimsky-Korsakov	Sociedad Filarmonica
11 avril 1929	Oviedo, Teatro Campoamor	Haendel, Beethoven, Mozart, Ropartz, Rimsky-Korsakov	Sociedad Filarmonica de Oviedo, Concert de la Société des instruments à vents de Paris et du QIP
Avril 1929 ?	Toulon	programme inconnu	Concerts du conservatoire, 7ème concert de la saison
18 avril 1929	Salle Gaveau		1er Festival Roussel, avec Weill, Caffaret, Laskin
20 avril 1929	Salle du Conservatoire	Bartok*, Dandelot*, Lazar*, Harris*, Rchid* SMIT, <i>Quintette (1ère audition)</i>	SMI, avec Mmes Croiza (cantatrice), Kabos, Jeanine Weill (pianistes), MM Filip Lazar, Robert Soetens, George Dandelot
Mai 1929 ?	Reims	programme inconnu	Concerts de musique de chambre
Mai 1929 ?	Nîmes	programme inconnu	
13 novembre 1929	Hôtel Majestic, salle des concerts	Couperin, Ropartz, Cesti*, Purcell*, Scarlatti*Wagner*, Hue*, Rimsky-Korsakov*, Strauss* <i>CRAS, Quintette (1ère audition)</i>	Société Entre soi (Fernand Outrey) avec Mme Martinelli et Mr Clergue
16 novembre 1929	Vivier d'Oye (Bruxelles)	Cras, Mozart, Jongen	
18 novembre 1929	Utrecht, Kunstkring Groot Zaal	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	
19 novembre 1929	Stadsschouwburg, Groningue (PB)	Couperin, Beethoven, Roussel, Goossens, D'Indy	groningsche muziekvereniging
20 novembre 1929	Stadsgehoorzaal te geven door het, Leiden, Pays-Bas	Couperin, Beethoven, Roussel, Goossens, D'Indy	Maatschappij voor Toonkunst te Leiden
5 décembre 1929	Galerie Jules-Salles, Nîmes	Mozart, Beethoven, Debussy, Cras	Chambre musicale de Nîmes
6 décembre 1929	Marseille	Schubert, Haydn, Cras <i>CASADESUS, Quintette (1ère audition)</i>	Société de musique de chambre
7 décembre 1929	L'Artistique, Nice	Mozart, Beethoven, Goossens, Cras	
19 décembre 1929	Hôtel de ville, salle du Grand conseil, Berne	Rameau, Mozart, Cras, Debussy, Jongen	Agence de concerts Frédéric Gilgien, sous les auspices de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, Paris
17 janvier 1930	Lille, Salle Odéola	Couperin, Mozart, Roussel, Debussy, Cras	Entre soi
15 mars 1930	Tours, Salle Balzac	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Société des amis des Arts de la Touraine
16 mars 1930	Arcachon, Casino Mauresque	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Concerts de la Saison d'hiver
14 mai 1930	Salle des concerts de l'École normale de musique, Paris	Buchtger*, Sachs*, Schulhoff*, Vuillemin*, Fevbre-Longeray*, Grovlez*, Casadesus	Avec Louis Fournier, Alexandre Tcherepnine, Claire Croiza, J. Etchepare, Richard Zika, Edwin Schulhoff, Judith Litante, Gabriel Grovlez, Marcelle Ruff-Longeray
17 mai 1930	Salle de l'École Normale de musique	Cras, Toussaint*, Roussel, Ropartz, D'Indy	Avec le concours de Mme Mazzoli et S. Englebert (cantatrices) et du QIP
24 mai 1930	Salle Karcher, Sarre-Union	Couperin, Schubert, Beethoven, Roussel, D'Indy	Centenaire de la société philharmonique de Sarre-Union
30 octobre 1930	Casino-Théâtre, Le Locle (Suisse)	Couperin, Beethoven, Cras, Goossens, D'Indy	Société de musique
2 novembre 1930	Morat (Suisse)	programme inconnu	D'après une lettre de M. Tahachtli à Robert Brussel le 31 décembre 1930
3 novembre 1930	Collégiale Saint-Imier (Suisse)	Couperin, Beethoven, Cras, Goossens, D'Indy	
4 novembre 1930	Hans Hubert-Saal, Bâle, Suisse	Rameau, Mozart, Roussel, Debussy, Jongen	Gesellschaft für Kammermusik
24 novembre 1930	Kensington Town Hall, Londres	Rameau, Beethoven, Debussy, Jongen	Kensington Music Club
25 novembre 1930	Town Hall, Chelsea, Londres	Rameau, Beethoven, Debussy, Jongen	Chelsea music Club

26 novembre 1930	Highfield Hall, New North Road, Huddersfield	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Huddersfield music club
27 novembre 1930	Armitage Hall, National Institute for the blind, Londres	Cras, Roussel, Scott, Jongen	London Contemporary music Center, british national section of the international Society for contemporary music, the British music society
28 novembre 1930	Ambassade de France, Londres	Rameau, Jongen	
1er décembre 1930	Wigmore Hall, Londres	Jongen, Roussel, Cras	Under the patronage of His excellency the french Ambassador Monsieur de Fleuriau
2 décembre 1930	3 Hall Road, Londres	Couperin, Mozart, D'Indy, Goossens, Jongen	St John's wood, south hampstead music club
8 décembre 1930	Maison Gaveau, Salle des quatuors ? Paris ?	Quintette, œuvres variées (airs et piano)*	Festival Jean Cras
10 décembre 1930	Salle Rameau, Lyon	Schubert, Cras, Roussel, Jongen	
11 décembre 1930	Toulon	Beethoven, Mozart, Goossens, D'Indy	Cercle privé de musique de chambre de Toulon
12 décembre 1930	1 rue de l'Arsenal, Marseille	Beethoven, D'Indy, Roussel, Jongen	
13 décembre 1930	Salle de l'Eldorado, Place Clémenceau, Avignon	Rameau, Beehoven, Mozart, Goossens, D'Indy	
17 décembre 1930	Real Palazzo, Turin	Rameau, Fauré, Debussy, Vlan, Jongen	
19 décembre 1930	Sala Accademica di S Cecilia, Rome	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Academie Sainte Cécile
21 décembre 1930	Salon des Concerts du Musée national, Ancône, Italie	Rameau, Beethoven, Mozart, Goossens, Jongen	Societa amici della musica di Ancona
4 mai 1931	Maison Gaveau, salle des concerts	Roussel, complément du programme inconnu	Concert partagé avec Pierre Bernac (chanteur)
9 mai 1931	Matinée chez Mme Guiard	Jongen, Debussy, Mozart, Fugère*	privé
23 juin 1931	12 kensington Palace Garden	Debussy, Poulenc*, Ravel, mélodies populaires*, Roussel	Aeolus, "Madeleine Grey et le QIP" Avec Pierre Tas (violon), Charles Draper (clarinette) et Georges Reeves (piano)
5 novembre 1931	Glaris, Gemeindhaussaal, Suisse	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	glarner konzert und vortragsgesellschaft
6 novembre 1931	Saalbau, Grosser saal, Aarau, Suisse	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Orchester verein
11 novembre 1931	Stadthaussaal, Winterthur, Suisse	Rameau, Debussy, Roussel, Ravel, Jongen	Musikkollegium Winterthur
13 novembre 1931	Salle du conservatoire de Geneve	Scarlatti, Cras, Debussy, D'Indy	Office suisse des concerts et spectacles
21 novembre 1931	Salle du Central Hotel, Limoge	Schubert, Beethoven, Roussel, Goossens, Cras	Entre soi
22 novembre 1931	Salle Philharmonique, Angoulême	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Concert de Gala,
27 novembre 1931	1 rue de l'Arsenal, Marseille	Scarlatti, Mozart, Tournier, Roussel	Société de musique de chambre de Marseille
19 décembre 1931	Waux-Hall parc, Bruxelles	Beethoven, Schubert, Ravel, Jongen	Cercle artistique et littéraire de Bruxelles
25 décembre 1931	Sala Accademica di S. Cecilia	Beethoven, Roussel, Mozart, Cras	
27 décembre 1931	Teatro comunale Giuseppe Verdi, Fiume	Scarlatti, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Societa di concerti, Fiume
28 décembre 1931	Trieste	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Circolo artistico del sindacato regionale fascista
27 avril 1932	Caen	Programme inconnu	Micheline Kahn (remplace Pierre Jamet)
20 octobre 1932	Arnhem, Nieuwe Concertzaal	Schubert, Mozart, Roussel, Debussy, Cras	Arnhemsche Kamermuziek Vereeniging
16 novembre 1932	Alnwick, Angleterre	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Alnwick music society
17 novembre 1932	Old Assembly Rooms, Westgate Road, Newcastle	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Chamber Music society
18 novembre 1932	McLellan Galleries, Glasgow	Rameau, Mozart, Debussy, Ravel, D'Indy	

25 novembre 1932	Central Hall, Derby, Angleterre	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Derby Municipal and Conty Chamber Concerts
29 novembre 1932	Mazagan (Maroc), Salle des Fêtes	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Amis de la musique de Mazagan
30 novembre 1932	Tunis (Tunisie), Théâtre municipal	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Alliance française, société des amis de la musique
2 décembre 1932	???, Algérie	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Association des amis de la musique, 11e année
3 décembre 1932	Salle des services municipaux, Fez, Maroc	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Amis de la musique de Fez
4 décembre 1932	Salle de l'Alhambra-cinéma, Bougie (Béjaïa), Algérie	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
6 décembre 1932	Alger (Algérie), Salle des beaux-arts	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Association de musique de chambre des professeurs de la Société des BA
7 décembre 1932	Oran (Algérie), Salle du théâtre municipal de la ville d'Oran	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Société « les amis de la musique » et Concerts symphoniques du conservatoire
10 décembre 1932	Montpellier, Salle des concerts	Scarlatti, Couperin, Schubert, Roussel, Cras	Société de musique de chambre
11 décembre 1932	Aix, Salle Manuel	Rameau, Mozart, Roussel, Jongen	Association musicale d'Aix
12 décembre 1932	Salle du Grand-Palais, Bourges	Tinel*, Schubert, Ransé*, Roussel, Roger-Ducasse*, Mozart, Gevaert*, Cras	Avec la Schola Cantorum de Saint-Étienne
13 décembre 1932	Tours, Salle Balzac	Schubert, Mozart, Roussel, Cras	Société des amis des Arts de la Touraine
21 décembre 1932	Salle Degermann, Reims	Schubert, Mozart, Cras PIERNÉ, <i>Variations libres et final (1ère audition)</i>	Société philharmonique de Reims
22 décembre 1932	Palais des Sports, Sedan	Haydn*, Rameau, Airs divers, Beethoven, Poésies, Suppe*, Debussy, Jongen	Société philharmonique de Sedan, Mlle Renaux (chant), Jeanne Sully (récitante)
20 mars 1933	Bordeaux, Salle Franklin	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Société de musique de chambre
21 mars 1933	Bourges, Salle de L'Alhambra	Mozart, Debussy, Jongen, complément de programme non connu	Concert de Gala offert par la Société Jacques-Cœur, au profit de l'œuvre du bon Pasteur
1er avril 1933	Salle de l'École Normale de musique	Durant*, Farget*, Soulage*, Pierné, Hansen-Jamet, Roger*, Cras*	Société nationale de musique Avec le concours de Mlle P. Fouquet (cantatrice), Mm R. Charmy (violons), J. Doyen (piano), Bernac (chant)
22 mai 1933	Wigmore Hall, Londres	Rameau, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	
29 mai 1933	Wigmore Hall, Londres	Mozart, Beethoven, Scott, Goossens, Roussel	
11 août 1933	Conservatoire, Strasbourg	- Sérénade de Roussel	Fête de Printemps, dirigée par H. Scherchen, 8e concert
8 novembre 1933	Saalbau, Grosse Saal, Aarau	Schubert, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	Orchester-Verein
9 novembre 1933	Tonhalle, St Gall	Rameau, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Konzert-Verein
10 novembre 1933	Colmar, Foyer du Théâtre	Schubert, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	Société philharmonique de Colmar
14 novembre 1933	Freemason's Hall, George Stree, Edimbourg	Couperin, Schubert, Pierné, Debussy, Jongen	
15 novembre 1933	St Leonards School	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
16 novembre 1933	Aberdeen	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Aberdeen chamber music club
17 novembre 1933	McLellan Galleries, Glasgow	Scarlatti, Couperin, Haendel, Roussel, Debussy	Glasgow chamber music society
18 novembre 1933	Dundee (Écosse)	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Dundee chamber music club
19 novembre 1933	Liverpool	Rameau, Mozart, Scott, Debussy, D'Indy	Liverpool Sunday concert club
22 novembre 1933	Dorking, Dorking Hall	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, Scott	Dorking music club
28 novembre 1933	County School for Boys, Woking, Royaume-Uni	Couperin, Songs*, Scott, Debussy, Pierné	Concert partagé avec le ténor Walter Widdop
2 décembre 1933	Avignon, Salle d'El Dorado	Schubert, Mozart, Roussel, Cras	
3 décembre 1933	Salle des Concerts, Montpellier	Guillemain, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	Société de musique de chambre de Montpellier
4 décembre 1933	Salle des concerts du Théâtre municipal, Chambéry	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
5 décembre 1933	Nîmes, Galerie Jules Salles	Schubert, Pierné, Mozart, D'Indy	Chambre musicale de Nîmes
7 décembre 1933	Nice, L'Artistique	Rameau, Pierné, Mozart, Jongen	

14 décembre 1933	Saverne (Bas-Rhin), Salle des Fêtes Gerber	Schubert, Beethoven, Mozart, D'Indy	Grande soirée de musique de chambre
17 décembre 1933	Salle Dunstetter, Sarre-Union	Guillemain, Beethoven, Mozart, Pierné, Fauré, Blavet GRETCHANINOFF, <i>Scherzo opus 40 (1ère audition)</i>	
14 janvier 1934	Worcester (Massachusetts), W Art Museum	Couperin, Mozart, Debussy, Jongen	
16 janvier 1934	Library of Congress, Washington	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, D'Indy	Officers of the friends of music in the library of congress
18 janvier 1934	Princeton University, EU	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
21 janvier 1934	At the residence of Mr and Mrs Rudolph Wurlitzer, Cincinnati	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Cincinnati chamber music society
25 janvier 1934	Eastern Illinois state teachers college auditorium, Charleston, Illinois	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
26 janvier 1934	Bloomington high school, Illinois	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Amateur musical club
28 janvier 1934	St Mary's auditorium, Janesville, Wisconsin	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Southern Wisconsin Civic concert association
30 janvier 1934	Joslyn Memorial Auditorium, Omaha	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Tuesday musical club
31 janvier 1934	Herrick Chapel, Grinnell, Iowa	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Grinnell College, Dept of music
1er février 1934	Gymnasium St Olaf College	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
2 février 1934	First Methodist Church, Duluth, Minnesota	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Matinee Musicale, Inc.
3 février 1934	Bismarck City Auditorium	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Singers guild artist series
5 février 1934	Concert Hall, Winnipeg auditorium	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The women's musical club
7 février 1934	Great hall of the union, Madison, Wisconsin	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Wisconsin men's union
9 février 1934	Grey Chapel, Delaware, Ohio	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	University concert and lecture series
13 février 1934	Quebec, château Frontenac	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Quebec ladies' musical club
15 février 1934	Montréal	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
16 février 1934	Château Laurier ballroom, Ottawa	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Morning music club
19 février 1934	Hart House Theatre, Toronto	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The women's musical club of Toronto
24 février 1934	Sprague Memorial Hall, Yale University	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Albert Arnold Sprague Chamber Concerts
26 février 1934	Lecture Hall, Academy of music, Brooklyn	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Brooklyn institute of Arts and sciences, dept of music
28 février 1934	Alumni Hall, Indiana University	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Activities music series
1er mars 1934	Town Hall, New York	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
6 Mars 1934	Paquebot SS Champlain, NY, Plymouth, Le Havre	Non détaillé (sur le chemin du retour)	
25 avril 1934	The London museum, Landcaster House, St James's	Haendel, Songs*, Beethoven, Brahms*, Jongen	Public concerts, avec Margaret Mc Arthur
28 avril 1934	Salle de l'école normale de musique, Paris	Arrieu*, Grovlez*, Dodane*, Fayau*, Soulage*, D'Indy MAUGÜÉ, Jules, Suite mythologique (1ère audition) DESPORTES, <i>Évocations (1ère audition)</i>	555e concert de la SNM, avec Lucette Descaves-Truc, chorale Nivard, Nicole Rolet, Hélène Élias-Lebon, Jean Doyen, Robert Boulay, Marcelle Soulage
11 juin 1934	Hôtel particulier de Henri Gouin, 4 avenue Milleret de Brou	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Roussel	
11 octobre 1934	Maison Gaveau	Cras, Debussy, pièces de piano*, mélodies*	Concert au profit du monument Jean Cras donné sous la Présidence de M. le ministre de la Marine et de M. Henri Rabaud, directeur du Conservatoire de

			musique Avec Colette Cras, Ninon Vallin
15 octobre 1934	Lausanne (Grand théâtre)	Guillemain, Schubert, Pierné, Ravel, Roussel	
16 octobre 1934	Salle de la réformation, Genève	Guillemain, Schubert, Pierné, Ravel, Roussel	Les nouveaux concerts
17 octobre 1934	Collégiale de Saint-Imier	Guillemain, Mozart, Pierné, Ravel, Jongen	
19 octobre 1934	Grande salle de l'Hotel de la paix et poste, Sion	Guillemain, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	Société « les amis de l'Art »
6 novembre 1934	Holywell music room, Oxford	Couperin, Haendel, Mozart, Scott, Debussy, Roussel	Oxford university musical club and union
7 novembre 1934	Highfield hall, new north road, Huddersfield	Guillemain, Mozart, Pierné, Debussy, D'Indy	Huddersfield music club
13 novembre 1934	The Prince's hall rool, The Midland Hotel, Bradford	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Bradford music club
15 novembre 1934	Westgate Road, Newcastle upon Tyne	Guillemain, Mozart, Pierné, Goossens, D'Indy	Old assembly rooms, chamber music society
16 novembre 1934	Londres, ambassade de france	Mozart, Guillemain, Jongen	
17 novembre 1934	Londres, Central Hall, Westminster	Guillemain, Mozart, airs de Purcell*, Schubert* et Bach*, Beethoven, Jongen	Concert pour enfants
18 novembre 1934	Paris, 8 rue Daru	<i>Cinq Haikais</i> (Pillois), complément de programme inconnu	84ème concert Maurice Servais, Concert d'artistes variés, autour de la musique d'Ibert et Pillois
23 novembre 1934	Marseille	Guillemain, Leclair, Desportes, Rohozinsky, Cras	Société de musique de chambre de Marseille
26 novembre 1934	Tanger, Maroc	Programme inconnu	
27 novembre 1934	Fez	Programme inconnu	
28 novembre 1934	Meknès	Programme inconnu	
29 novembre 1934	Salle des Fêtes, Mazagan, Maroc	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Amis de la musique de Mazagan
30 novembre 1934	Casablanca	Programme inconnu	
1er décembre 1934	Marrakech	Programme inconnu	
2 décembre 1934	Mazagan	Programme inconnu	
3 décembre 1934	Fez (Maroc), Salle des services municipaux	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Amis de la musique de Fez
4 décembre 1934	Oudjda	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	
6 décembre 1934	Salle du Théâtre municipal d'Oran	Guillemain, Beethoven, Pierné, Cras, D'Indy	Société les amis de la musique et Concerts du Conservatoire
7 décembre 1934	Alger	Guillemain, Beethoven, Couperin, Pierné Debussy, D'Indy	Société des BA et des Amis de la musique d'Alger
10 décembre 1934	Bougie	Programme inconnu	
15 décembre 1934	Paris, Église Saint Germain de Charonne	Guillemain, Beethoven, Pierné, Cras, Roussel	
17 décembre 1934	Convegno, Milan	Roussel	Invitation par le directeur du Convegno
18 décembre 1934	Le Foyer, Longwy	Rameau, Beethoven, Mozart, Debussy, Jongen	Audition privée
19 décembre 1934	Luxembourg, Casino	Guillemain, Beethoven, Pierné, Debussy, D'Indy	Séance de musique de chambre
20 décembre 1934	Grande salle de la Bourse, Mulhouse	Rameau, Roussel, Jongen, Lejeune*, Costeley*, Lassus*, Janequin*, Sermisy*, Passereau*, Bonnet*	193e concert de la Concordia, concert partagé avec la société de chant de Mulhouse (dir. Philippe Strubin)
21 décembre 1934	Zurich	Programme inconnu	
17 janvier 1935	New York, Schola cantorum	Leclair, Mozart, Pierné, Goossens, D'Indy	
23 janvier 1935	The Toledo museum of art	Couperin, Mozart, Jongen, Stravinsky*	Concert avec Igor Stravinsky (piano), Samuel Dushkin (violon) et le QIP
28 janvier 1935	Youngstown	Guillemain, Airs*, Pierné, Fauré*, Gounod*, Jongen	Monday musical club, concert partagé avec la soprano Ninon Vallin
29 janvier 1935	Armory, Akron, Ohio	Guillemain, Airs de Haendel*, Lully*, Bellini*, Pierné, Fauré*, Charpentier*, Jongen	Tuesday musical club, concert partagé avec la soprano Ninon Vallin
30 janvier 1935	Western College, Oxford, Ohio	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
31 janvier 1935	Hall of Mirrors, Netherland Plaza, Cincinnati, Ohio	Guillemain, Airs de Haendel*, Lully*, Bellini*, Roussel, Fauré*, Gounod*, D'Indy	The Matinée musicale Club of Cincinnati, concert partagé avec la soprano Ninon Vallin
1er février 1935	Détroit, Michigan	Programme inconnu	
4 février 1935	LaSalle, Illinois	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Civic music Association
5 février 1935	Shrine Auditorium, Sioux City, Iowa	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Civic concert course

8 février 1935	Auditorium, Denver	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Oberfelder-Slack, Concert Series
12 février 1935	Meany Hall, University of Washington, Seattle	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The associated women students
13 février 1935	Tacoma	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The tacoma civic music association
15 février 1935	Salt Lake City	programme inconnu	
17 février 1934	Visalia, Californie	programme inconnu	
19 février 1934	San Francisco	programme inconnu	
24 février 1935	Pasadena Community playhouse, Pasadena, Californie	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Coleman Chamber Music Association
25 février 1935	Lobero Theatre, Santa Barbara	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Clara E. Herbert presents
27 février 1935	Temple of music and Art, Tucson, Arizona	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Saturday morning musical club
2 mars 1935	Scottish Rite Cathedral, Houston (Texas)	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Tuesday musical club
5 mars 1935	Oakpark Chicago (Illinois)	programme inconnu	
7 mars 1935	Rochester (Minnesota)	programme inconnu	
8 mars 1935	Saint Paul	programme inconnu	
11 mars 1935	College Gymnasium, East Lansing, Michigan	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The Michigan State College
12 mars 1935	Jannestown	programme inconnu	
13 mars 1935	High school auditorium, Poughkeepsie	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Dutchess County Musical Association
22 mars 1935	Town Hall, New York	Scarlatti, Guillemain, Roussel, Cras, D'Indy	
1er avril 1935	Harvard Club, New York	Guillemain, Roussel, Debussy, D'Indy	The Bohemians », New York Musicians' club
4 avril 1935	Swarthmore College, Pennsilvanie	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	The william J. Cooper Foundation
5 avril 1935	Mary Baldwin College Auditorium, Staunton (Virginie)	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Mary Baldwin College
6 avril 1935	Thomson hall, Wilson College, Chambersburg	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
8 avril 1935	Library of Congress, Washington DC	Guidemain, Mozart, Roussel, Cras (trio) MALIPIERO, <i>Sonata a cinque (1ère audition)</i>	Library of congress festival of chamber music, elizabeth sprague coolidge
9 avril 1935	Washington	Couperin, Pierné, Debussy, Jongen	Ambassade de France
21 mai 1935	Hotel Majestic	Milhaud*, Malipiero, Martinu	Programme des concerts d'œuvres modernes dédiées à Mrs Elizabeth Sprague Coolidge, avec le quatuor Pro arte
24 mai 1935	Salle de l'École Normale de Musique	Thiriet*, Larmanjat*, Alderighi*, Malipiero FRANCAIX, <i>Quintette (1ère audition)</i> SCHMITT, <i>Suite en Rocaille (1ère audition)</i>	Triton, musique contemporaine, 6e concert, avec le QIP, Milles Janine Andrade et Ina Marika, Pierre Bernac et Jean Françaix
28 mai 1935	Salle de l'école normale de musique	Guillemain, Mozart, Malipiero, Debussy, Schmitt	Concerts organisés au profit de l'assistance privée à la classe moyenne
4 juin 1935	Salle des concerts, Le Mans	Beethoven*, Dufay*, Guillemain, Mozart, Brahms*, Françaix, Nin*, Jongen	Cercle choral féminin du mans
14 juin 1935	Revue Musicale (132 bd du Montparnasse)	Pièces variées de l'auteur MANZIARLY, <i>Quintette (1ère audition)</i>	
21 octobre 1935	Kleine Zaal Wissemann, Winschoten	Guillemain, Haendel, Pierné, Schubert, Schmitt	Winschoter Concertvereniging
22 octobre 1935	Concertgebouw de vereniging, kleine zaal	Guillemain, Haendel, Pierné, Schubert, Schmitt	Nijmeegsche verniging voor Kamermuziek
23 octobre 1935	Stadsschouwburg, Haarlem	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, Jongen	
24 octobre 1935	Schouwburg, Deventer	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, Jongen	Deventersche Kamermuziek vereniging
29 octobre 1935	Salle de musique de chambre du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles	Couperin, Mozart, Malipiero, Debussy, Jongen	La maison d'art
16 novembre 1935	Besançon	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Société de musique de chambre
17 novembre 1935	Salle des fêtes de Mâcon	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Les amis de la musique
18 novembre 1935	Salle des fêtes de Bourg en Bresse	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Concert des amis de la musique
20 novembre 1935	Salle des fêtes du théâtre municipal, Chambéry	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	

21 novembre 1935	Salle des fêtes du casino municipal, Annecy	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Société des concerts classiques d'Annecy
23 novembre 1935	Dijon	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Les Amis de la musique, (fondation georges chevignard)
24 novembre 1935	Salle des fêtes de l'hotel de ville, Vesoul	Guillemain, Mozart, Pierné, Cras, Schmitt	Les amis de la musique
25 novembre 1935	??? Paris ? Neuilly ?	Guillemain, Pierné, Mozart, Schmitt	Académie des Lanturelus, 1ère séance, 16e année
28 novembre 1935	Salle des fêtes de la maison du combattant, Nîmes	Guillemain, Mozart, Malipiero, Cras, Schmitt	Chambre musicale de Nîmes
29 novembre 1935	Salle des concerts, Grenoble	Mozart, Schubert, Pierné, Debussy, Schmitt	Société grenobloise de musique de chambre
9 décembre 1935	Casino-Théâtre, Locele	Guillemain, Pierné, Rivier, Debussy, Schmitt	Société de musique- Le Locele
21 décembre 1935	Legation de France, Belgrade ?	Guillemain, Pierné, Debussy, Schmitt	Inauguration de la nouvelle Légation de France
22 décembre 1935	Belgrade, Yougoslavie	Couperin, Pierné, D'Indy	Radio de Belgrade
8 janvier 1936	Cercle Interallié, 33 rue du faubourg st honoré	Guillemain, D'Indy, Baudelaire*, Mozart, Schmitt, Scarlatti, Pierné, Debussy, Schmitt	Cercle interallié, union des femmes professeurs et compositeurs de musique. Concert partagé avec Mmes Charlotte Mutel et Suzie-Welty
5 février 1936	Revue Musicale ?	Scarlatti, Mozart, Pierné, Debussy, Schmitt	Matinée musicale
22 février 1936	Salle Chopin (immeuble pleyel, 8 rue Daru)	Manziarly, Verneuil*, Levy*, Ladmirault*, Soulage*, D'Indy PIERNÉ, Variations au clair de lune (1ère audition)	SNM, 567e concert, avec Rosa Gischia, Fania Chapiro, Enesco, Pradier
23 février 1936	Hôtel Malherbe	Scarlatti, Pierné, Debussy, Roussel	Entre soi, 3 séances privées de musique de chambre
7 mars 1936	42 avenue d'Iéna	Guillemain, Mozart, Schubert, Schmitt PIERNÉ, Voyage au pays du tendre (1ère audition)	Aux salons de la Marquise de Saint Paul ?
21 mars 1936	Théâtre municipal, Rochefort	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, Jongen	Les amis de la musique, Rochefort-sur-mer
22 mars 1936	Splendide Hotel, Bordeaux	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Schmitt	Société de musique de chambre
23 mars 1936	Salle du Colisée, Cours Anatole France, Moulins	Ropartz, Roussel	Société des amis de la musique, audition en hommage à Albert Roussel, sous sa direction. Avec S. Vincent, M. Fromontin, A. Bourdin
24 mars 1936	Salle du Family-Ciné, Rodez	Mozart, Beethoven, Pierné, Debussy, Jongen	Ruthena, cercle artistique et littéraire, Rodez
21 avril 1936	Bâle, StadtCasino, Hans Hubel Saal	Beethoven, Debussy, Malipiero, Mozart, Schmitt	
22 avril 1936	Burgerratssaal, Bern, Suisse	Mozart, Beethoven, Malipiero, Debussy, Schmitt	Kammermusikabend
1 mai 1936	Berlin	programme inconnu	
9 mai 1936	Salle des fêtes du marché couvert, Laon	Couperin, Mozart, Pierné, Rameau, Jongen	Concert partagé avec l'harmonie municipale et autres
16 mai 1936	19 avenue Charles-Floquet	Telemann, Couperin, Roussel, Debussy, D'Indy	Les amis du QIP. Concert, sous la présidence d'Albert Roussel. Œuvres commentées par Robert Bernard, rédacteur en chef de la Revue Musicale
26 novembre 1936	4 avenu Milleret de Brou	Telemann, Couperin, Malipiero, Rivier, Schmitt	Les amis du QIP
27 novembre 1936	Marseille	Telemann, Couperin, Malipiero, Rivier, Schmitt	Société de musique de chambre de Marseille
6 décembre 1936	6 avenue Milleret-de-Brou	Pierné, Leclair, Malipiero, Beethoven	Les amis du QIP
12 décembre 1936	Helmond, PB	Guillemain, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Vereniging voor Kamermuziek Helmond
14 décembre 1936	Concertzaal van musis Sacrum, Arnhem	Guillemain, Mozart, Malipiero, Debussy, Schmitt	Arnhemsche vereeniging voor Kamermuziek-Uitvoeringen
16 décembre 1936	Alkmaar	Guillemain, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Alkmaarsche kamermuziek-vereeniging
17 décembre 1936	Pulchri, Den Haag	Guillemain, Couperin, Pierné, Debussy, Schmitt	Association française d'action artistique
6 mars 1937	44 rue de Villejust	Rameau, Ropartz, Beethoven, Jongen	Les amis du QIP
10 mars 1937	Salle Degermann, Reims	Guillemain, Malipiero, Ravel, Schmitt	Société philharmonique de Reims
18 mars 1937	Université des Annales, Salle Gaveau	Roussel, Poulenc*, Caplet*, Ibert*, Schmitt	Concert partagé, nom du chanteur inconnu
6 mai 1937	Salle Chopin	Debussy, Gaillard GAILLARD, Cinq Moudras, (1ère audition)	Claude Debussy, musicien français, interprété par M-F Gaillard, musicien

			français, et quelques premières auditions de MFG avec le concours du QIP. Au bénéfice de l'Association des Prix de piano du Conservatoire
10 mai 1937	Salle de l'École Normale	Webern*, Kapral*, Lajtha (trio), Martinu*, Tomasi*, Schmitt	Triton, 7e concert
29 mai 1937	Paris, lieu inconnu	Haendel, Manziarly, Mozart, Cras	Les amis du QIP
21 juin 1937	Comédie des Champs-Élysées	Schmitt, complément de programme inconnu	XVe festival de la SIMC, exposition internationale, Paris, 1937 (revue musicale). Concert partagé (Suisse, Japon, Tchécoslovaquie, Espagne, Angleterre, France)
23 juin 1937	Paris, lieu inconnu	Rameau, Beethoven, Manziarly, Mozart, Pierné	
5 octobre 1937	Comédie des Champs-Élysées, exposition internationale de Paris, 1937	Cras, Emmanuel*, Huë*, Ravel*, Roussel	Concert partagé avec Mme Mona Pechenart et M. Iskar Arribo
24 octobre 1937	Concerts du conservatoire, salle Victor Poirel, Nancy	Pierné, Bachelet*, Schmitt	1er concert de l'abonnement, à la mémoire de Gabriel Pierné
30 octobre 1937	116, avenue des Champs-Élysées	Beethoven, Goossens, Mozart, Scott	Les amis du QIP
12 novembre 1937	Pays Anglophone	Mozart, Pierné, Bax, Goossens, Jongen	
14 novembre 1937	Stowe School (Buckingham ?)	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
18 novembre 1937	Old Assembly Rooms, Westgate road, Newcastle	Mozart, Debussy, Malipiero, Beethoven, Schmitt	Chamber music society
25 novembre 1937	Italie, Duché de Savoie	Guillemain, Mozart, Debussy, Malipiero	Blason « Fert »
26 novembre 1937	Sala di Santa Cecilia, Rome	Scarlatti, Schubert, Malipiero, Debussy, Schmitt	
27 novembre 1937	Sala del Liceo Musicale, Palazzo Pisani, Venise	Scarlatti, Schubert, Malipiero, Debussy, Schmitt	
29 novembre 1937	Sala del Littorio, Fiume	Scarlatti, Schubert, Malipiero, Debussy, Schmitt	Società dei concerti
30 novembre 1937	Istituto Musicale Pareggiato Cesare Pollini, Padova	Scarlatti, Schubert, Malipiero, Debussy, Schmitt	Società di Concerti Bartolomeo Cristofori, Padova
10 décembre 1937	Ewart Memorial Hall (American University), Le Caire, Égypte	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	Société de musique d'Égypte
12 décembre 1937	Salle des fêtes du cercle du Canal, Ismailia, Égypte	Couperin, Schubert, Malipiero, Debussy, Schmitt	Société des concerts et conférences d'Ismailia
17 décembre 1937	Ewart Memorial Hall (American University), Le Caire, Égypte	Guillemain, Roussel, Beethoven, Schmitt	
20 décembre 1937	Salle des fêtes du cercle du Canal, Ismailia, Égypte	Guillemain, Roussel, Beethoven, Schmitt	Société des concerts et conférences d'Ismailia
21 décembre 1937	Porte Said	Couperin, Mozart, Beethoven, Goossens, D'Indy	Cercle français de PS
1938 (date inc.)	Grossratssaal, Berne, Suisse	Couperin, Haendel, Mozart, Beethoven, Roussel	
6 avril 1938	Saint étienne, Salle Sainte barbe, 70 rue du musée	Couperin, Mozart, Roussel, Goossens, Jongen	Société de musique de chambre de Saint-Étienne, septième concert
9 mai 1938	Salle du conservatoire ?	Schmitt, Lourié*, Tansman*, Aubert*, Fauré* TOMASI, <i>Petite suite de printemps (1ère audition)</i> LAJTHA, <i>Sérénade (1ère audition)</i>	Triton, musique contemporaine, 6e année
21 mai 1938	66, rue pergolèse	Scarlatti, Gossec, Haydn, Inghelbrecht, Guillemain, Roussel	Les amis du QIP
28 mai 1938	Salle Chopin (Immeuble Pleyel)	Pierné, Roussel, Vierne*, Ravel PIERNÉ, <i>Voyage au pays du tendre</i>	SNM, 590e concert
18 juin 1938	87 avenue Kleber	Rameau, Pierné, Mozart, D'Indy	Les amis du QIP
15 novembre 1938	Salle des concerts du Théâtre municipal, Chambéry (àv)	Haydn, Schubert, Roussel, Beethoven, D'Indy	1er concert classique
(Décembre ?) 1938	Théâtre Alhambra, Alexandrie, Égypte	Leclair, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
(Décembre ?) 1938	Théâtre Alhambra, Alexandrie, Égypte	Scarlatti, Roussel, Beethoven, Schmitt	

(Décembre ?) 1938	Salle des Fêtes du Cercle du Canal, Ismailia, Égypte	Scarlatti, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
(Décembre ?) 1938	Salle des Fêtes du Cercle du Canal, Ismailia, Égypte	Guillemain, Roussel, Beethoven, Schmitt	
(Décembre ?) 1938	Ewart Memorial Hall (American University), Le Caire, Égypte	Couperin, Mozart, Pierné, Debussy, Jongen	
(Décembre ?) 1938	Port Said	Couperin, Mozart, Beethoven, Goossens, D'Indy	Cercle Français
19 décembre 1938	? Indre	Rameau, Schubert, Pierné, Debussy, Jongen	Alliance Française (section de l'Indre), soirée littéraires
27 mars 1939	Théâtre Trianon, rue Franklin, Bordeaux	Rameau, Schubert, Roussel, Beethoven, D'Indy	
20 mai 1939	14 avenue Émile Deschanel	Scarlatti, Beethoven, Couperin, Jongen	
24 juin 1939	8 rue Villaret de Joyeuse	Telemann, Cras, Gluck, Schmitt	Les amis du QIP
13 mars 1940	Salle du Conservatoire Royal de Bruxelles	Couperin, Beethoven, Schmitt, Debussy, D'Indy	Société de musique de chambre de la Maison d'Art

Annexe n° 12 : calendrier des engagements de Pierre Jamet (saison 1934-1935) établi par le Bureau de Concerts Marcel de Valmalète

Bureau de Concerts: Marcel de Valmalète, 145, Rue La Boétie Paris. Télégrammes: Valmalète Paris
Telephone: Elysées 70 46

Saison 1934-35
Calendrier des engagements de M^r Pierre Jamet 12, Avenue de la Grande-Armée Paris 8^{ème}

Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars
1	1	1	1	1 Detroit, Mich 300	1 Houston, Tex. 400
2	2	2 Mexico	2	2	2
3	3	3 Rio	3	3	3
4	4	4 Orsay 2000	4	4 La Salle, Ill 350	4
5	5	5	5	5 Sioux City, Ia 450	5
6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31

Bureau de Concerts: Marcel de Valmalète, 145, Rue La Boétie Paris. Télégrammes: Valmalète Paris
Telephone: Elysées 70 46

Saison
Calendrier des engagements de M^r Pierre Jamet

Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre
1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31

Annexe n° 13 : le Quintette Instrumental de Paris en 1930

Remplacement ponctuel de Pierre Jamet par Odette Le Dentu



De gauche à droite : René Bas, Pierre Grout (debout), Roger Boulmé, René Le Roy (debout), Odette Le Dentu.
Programme de concert conservé dans les Archives Familiales Pierre Jamet (A.I.H.A.H.).

Annexe n° 14 : installation de Pierre Jamet à Stockholm (1930)

Transcription de la lettre autographe de Pierre Jamet à René Hansen, Hôtel Excellent, Stockholm, 14 octobre 1930

Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret

Je vous prie d'être très indulgente, chère amie, de ce silence, mais vous pouvez comprendre qu'avant de vous donner de mes nouvelles, je voulais un peu voir clair dans la situation et m'installer afin de pouvoir vous donner plus de détails sur mes impressions ici : me voici déjà acclimaté chez les « Stockholmsois » !... D'abord, le voyage fut malgré la longueur assez agréable surtout à partir du moment où je mis le pied sur le bateau, cela est vrai, et cela sans être chauvin à outrance : comme l'on se sent très loin sur cette terre allemande ! et dès que l'on prend contact avec le public suédois, on se rapproche un peu de la France, car ici c'est le confort, le raffinement, enfin la race est plus proche de l'anglais que de l'allemand, à quelques exceptions près. Le bateau est d'un luxe et d'un confort, enfin d'une propreté, comme toute la Suède, d'ailleurs ; et le soleil rouge descendant dans la mer si calme en ce jour-là, c'était très beau et tranquille.

Tout est tranquille ici, on sent que la guerre n'a pas fatigué ce peuple qui vit bien et largement, chaque personne, même de condition moyenne, a le téléphone à disposition dans son appartement, on mange à toutes les heures de la journée et on travaille le matin à partir de 10h. Mon impression de la ville est bien au-dessus de ce que j'en pensais, de l'eau partout, des bateaux, une lumière comme nulle part ailleurs, et des couchers de soleil d'une beauté et d'une grande mélancolie, c'est bien la « Venise du Nord » que j'ai là sous les yeux. La circulation est assez intense mais sans bruit, les autos vont très vite et il faut faire très attention, les taxis ici sont des « Packard », on dirait des voitures de maître, tout ce peuple est riche et aime le confort. Les Suédois sont aimables et d'une politesse inouïe, les employés et domestiques vous font des grands saluts princiers, cela, et surtout dans le peuple, change un peu avec le service français, je dois dire !... Rappelez-vous avenue de l'Opéra !... Comme travail ! Ne riez pas !!

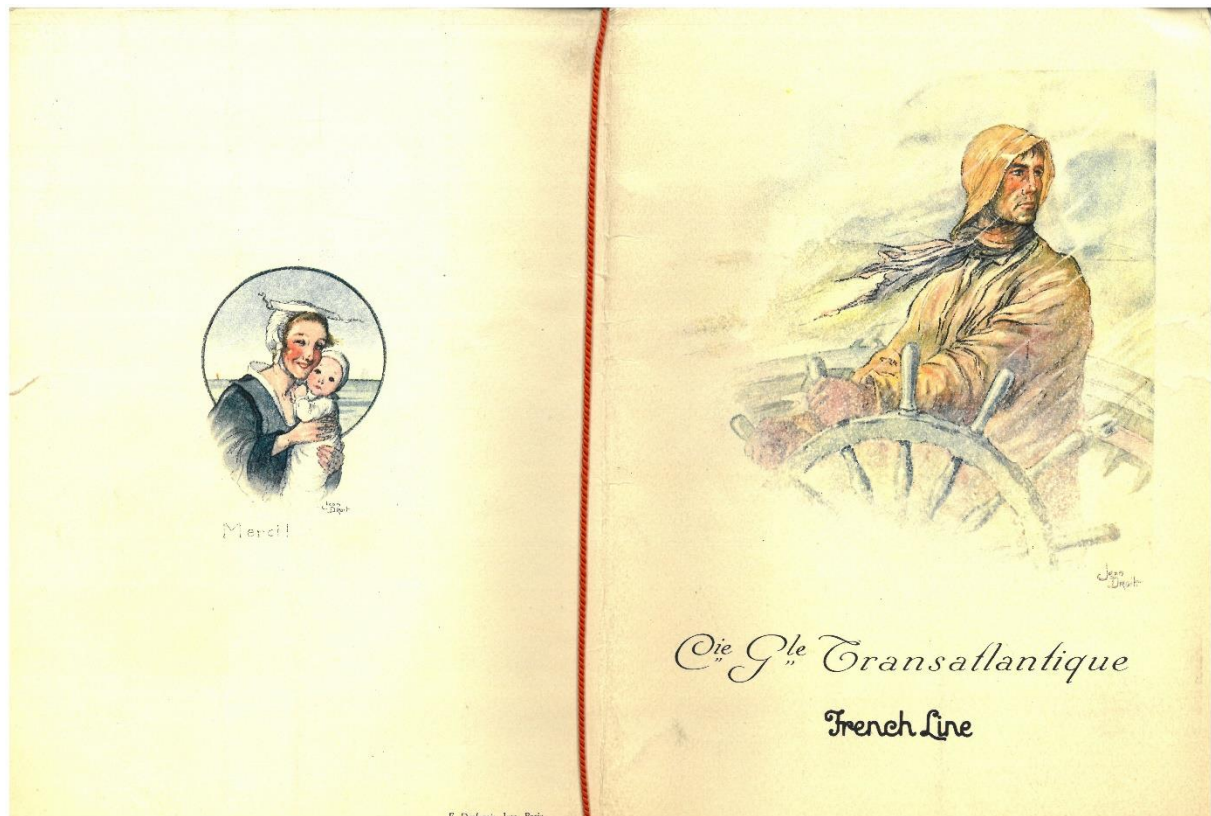
Je me repose beaucoup et comme cela me change de ce Paris mouvementé, je vais à la répétition à 10h du matin, lorsque j'ai à faire, en arrivant, le directeur, le premier jour, m'a fait un petit discours de bienvenue et ils ne savent quelle amabilité me faire. Il n'y a pas de bon harpiste ici, et je suis, paraît-il, une « révélation », il faut en profiter ! Je joue le 16 novembre, un dimanche après-midi, le « Concerto » de Mozart pour « flûte et harpe ». Lorsque je suis arrivé, et cela vous amusera de l'apprendre après notre conversation sur certains flûtistes le 15 septembre dernier, j'ai trouvé à la gare de Stockholm le flûtiste soliste des concerts qui m'attendait, je quitte donc « une flûtiste » pour, à peine arrivé en trouver une autre, et pas un des moindres, il joue merveilleusement. Il est viennois, c'est donc dire s'il est musicien, car les Suédois, je dois le dire, le sont moins... Il est marié à une Russe réfugiée des Bolchéviks et ils ont été pour moi tout ici depuis mon arrivée, ils parlent très couramment le français et m'ont aidé pour toutes les choses qui n'étaient pour moi que difficultés, ne parlant pas un mot de suédois. Nous devons donner des concerts ensemble, c'est vraiment un second « Moïse » de la flûte et je suis enchanté de cet accord entre nous. Il y a tout de même, je crois, une certaine justice sur la terre, ne le croyez-vous pas ! Tout cela, chère amie, ne m'empêche pas de penser à Paris, aux miens, à mes amis, enfin à ce qui le sont sincèrement, et je dois, je crois avoir le courage de continuer cette tâche commencée ici, j'ai fait déjà beaucoup de visites, vu le ministre de France, d'autres personnalités importantes ici, tout cela a donc travailler un peu pour moi ici, je l'espère, et suis plein d'ardeur ; je crois aussi que je pourrai faire de grands progrès en terme de technique d'instrument car chaque jour je travaille très régulièrement. La vie ici est organisée et les soucis moins grands qu'à Paris, il me faut rentrer à Paris très en forme en mai et brillant.

La température, quoique très fraîche déjà, est très acceptable, et je crois le climat très sain malgré le froid, c'est l'avis général ; pour lutter contre le froid, il faut beaucoup manger, cela est très facile ici, et j'ai peur de devenir comme Franz de l'Opéra ! J'ai reçu de Mademoiselle Boulanger un petit mot charmant et une lettre d'introduction pour voir une personne suédoise, cela hier, j'irai certainement demain. Et je vais écrire aussitôt de Mlle Boulanger.

Écrivez-moi, chère amie, à l'adresse indiquée sur le haut de ma lettre, j'y suis jusqu'au 1^{er} novembre, ensuite, j'ai trouvé une chambre particulière dans une maison privée, cela est beaucoup plus avantageux, car la vie ici est assez chère, mais avec beaucoup moins de petits frais à côté. Ne m'oubliez pas auprès de vos parents et de votre sœur, soyez mon interprète auprès d'eux, et pour vous, chère amis, toutes les pensées très sincères et dévouées de votre ami :

Pierre Jamet

Annexe n° 15 : les concerts à bord du Paquebot transatlantique

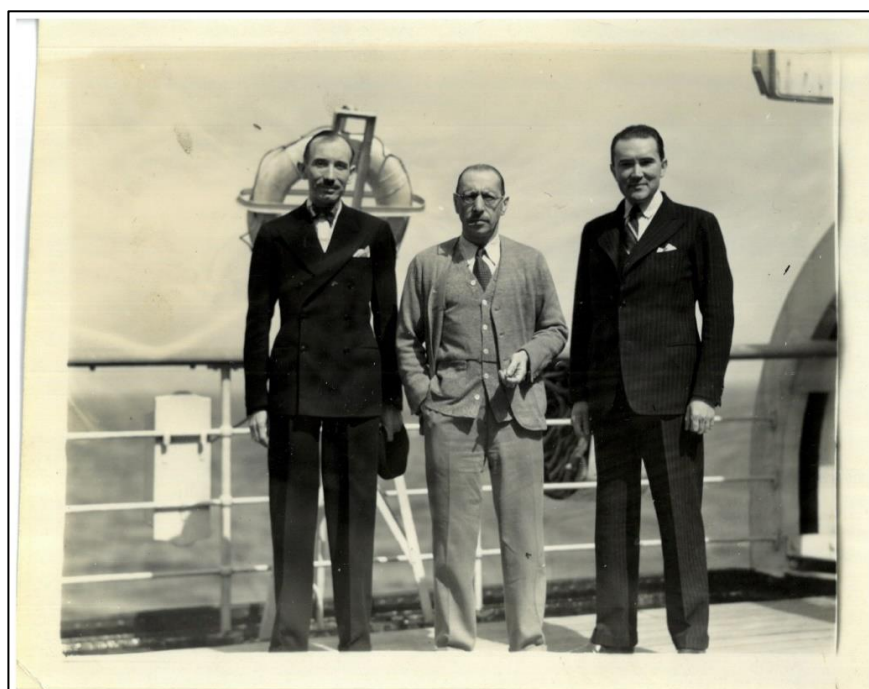


<p>Paquebot "CHAMPLAIN" Commandant V. BARTHÉLEMY * C.M.M.</p>		A 22 h.
<p>Grand Concert</p>		
<p>donné par le</p>		
<p>Quintette Instrumental de Paris</p>		
<p>Flûte... .. RENÉ LE ROY Harpe... .. PIERRE JAMET Violon... .. RENÉ BAS Alto... .. PIERRE GROUT Violoncelle... .. ROGER BOULMÉ</p>		
<p>avec le gracieux concours de</p>		
<p>Madame Ch. ARSÈNE-HENRY</p>		
<p>MARDI 6 MARS 1934 DANS LE GRAND SALON</p>		
		<p>I</p> <p>Concerts Royaux... .. François Couperin pour Violon, Violoncelle et Harpe Prélude... .. Sarabande Musette... .. Gigue</p>
		<p>II</p> <p>Quatuor N° 28 en ré majeur... .. Mozart pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle Allegro Adagio, Rondo</p>
		<p>III</p> <p>Variations libres et Finale, Op. 51... .. Gabriel Pierné pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Harpe (dédié au Quintette Instrumental de Paris)</p>
		<p>IV</p> <p>Andante du Quatuor... .. Ernest Chausson pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle au Piano : Madame Ch. ARSÈNE-HENRY</p>
		<p>V</p> <p>Finale du Concert à Cinq, Op. 71... .. Joseph Jongen pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Harpe (dédié au Quintette Instrumental de Paris)</p>
		<p>Pendant le Concert une collecte sera faite au bénéfice des Œuvres de Mer par Miss Elizabeth COSGRAVE GWINN</p>

Annexe n°16 : photographies réalisées lors de la tournée américaine du Quintette Instrumental de Paris (1935)



Igor Stravinsky, à bord du Paquebot Champlain, 19 avril 1935, Fonds Le Roy, Bibliothèque La Grange Fleuret



Pierre Jamet, Igor Stravinsky et René Le Roy à bord du Paquebot Champlain, 19 avril 1935
Fonds Le Roy, Bibliothèque La Grange Fleuret



Portraits de René Le Roy et de Pierre Jamet (1935)

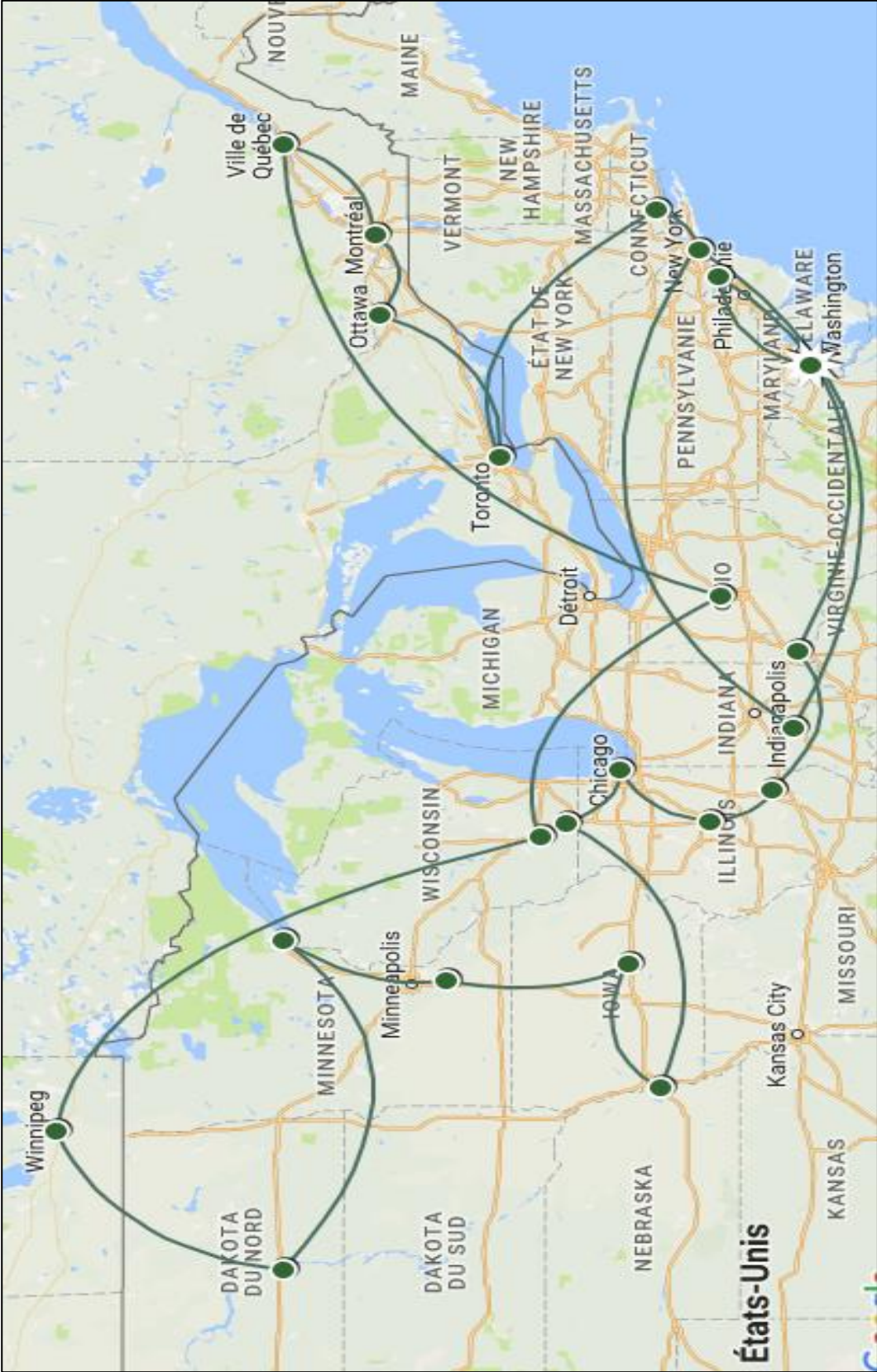
Gauche : Fonds Le Roy, Bibliothèque La Grange-Fleuret, droite : Archives Familiales Jamet



De gauche à droite : René Bas, René Le Roy, Pierre Jamet, Archives Familiales Jamet

Annexe n° 17 : itinéraire des tournées en Amérique du Nord

1^{ère} tournée (1934)




2^{ème} tournée (1935)



Cartographies réalisées à l'aide du logiciel TravelMap.

Annexe n° 18 : affiche publicitaire de la deuxième tournée américaine du Quintette Instrumental de Paris (1935)

PARIS INSTRUMENTAL QUINTET



"Chamber music in its highest form"
Seattle Times, February 13, 1935

"An enchanting program"
San Francisco News, February 20, 1935

"One of the world's most unusual chamber music groups"
Poughkeepsie Evening Star, March 14, 1935

"A distinction and esprit all their own"
New York Times, April 7, 1935

"Supremely perfect"
Cincinnati Times-Star, February 1, 1935

"One of the outstanding concerts of the season"
Rochester Post Bulletin, March 8, 1935

NEW YORK

"Something for the musical epicure. An ensemble of savvy and charm. A jewel-cut and perfectly balanced performance."—New York Times, March 23, 1935.

"PARIS QUINTET IMPRESSIVE" (Headline). "The interpreters delivered themselves of a completely fascinating performance."—March 23, 1935.

"Excellent taste and musicianship."—New York Herald Tribune, March 23, 1935.

SEATTLE

"Chamber music in its highest form played by five fine musicians—masters of their art. Delicacy of tone, subtle shadings and sensitiveness in reading."—Seattle Times, February 13, 1935.

"Gifted interpreters. The shimmer and shifting harmonic hues were delicately realized by these artists from the French capital."—Seattle Post-Intelligencer, February 13, 1935.

HOUSTON

"A supreme exhibit of musical feeling and sheer technical skill."—Houston Press, March 4, 1935.

"The color of their instruments is the stuff of which rainbows are fashioned and they play with that refinement and grace which bespeaks distinction. They translate with equal skill the graceful melodies of the earlier composers and the exquisite impersonalities of the more modern idiom."—Houston Chronicle, March 3, 1933.

ROCHESTER

"A program of superb beauty."—Rochester Post-Bulletin, March 8, 1935.

MANAGEMENT · NBC ARTISTS SERVICE · GEORGE ENGLS, MANAGING DIRECTOR · 30 ROCKEFELLER PLAZA · RCA BUILDING · NEW YORK

ROCHESTER

"Like a breath from the 18th century. This group of artists paints its pictures with exquisite and delicate pastel shades."—Rocky Mountain News, February 9, 1935.

"A rarity in the form of chamber music. Their music possesses a peculiarly fragile quality not possible to obtain with other groups."—Denver Post, February 9, 1935.

DENVER

"Music of amazingly beautiful color and warmth."—Poughkeepsie Eagle-News, March 14, 1935.

POUGHKEEPSIE

"The Paris Quintet, whose exquisite participation in the art of chamber music has been well demonstrated long before now. The Mozart and Debussy were lovely gems shining with particular luster."—Poughkeepsie Courier, March 14, 1935.

SAN FRANCISCO

"PARIS QUINTET TRIUMPHS" (Headline). "An enchanting program, and the playing was as enchanting as the music. The players proved ensemble artists of rare attainment. One felt like issuing a vote of thanks for a concert such as this."—San Francisco News, February 20, 1935.

CINCINNATI

"Supremely perfect quintet—exquisite program. The instruments of each player is so delicately adjusted to the style and temperament of the other instruments as to make an incredibly perfect whole."—Cincinnati Times-Star, February 1, 1935.

THE PARIS INSTRUMENTAL QUINTET IS ABSOLUTELY UNIQUE AMONG ENSEMBLES, BEING COMPOSED OF THE RARE COMBINATION OF FLUTE, HARP, VIOLIN, VIOLA AND CELLO. ITS PERSONNEL IS EXACTLY THE SAME AS WHEN IT WAS FOUNDED IN PARIS THIRTEEN YEARS AGO. ONLY ORIGINAL COMPOSITIONS ARE PERFORMED. NEVER ARRANGEMENTS OR TRANSCRIPTIONS. THIS MANY RARE MASTERPIECES BY MOZART, BEETHOVEN, SCARLATTI, SCHUBERT, HANDEL AND HAYDN HAVE BEEN REVIVED FOR MODERN AUDIENCES AND CONTEMPORARY COMPOSERS HAVE BEEN INSPIRED TO CREATE NEW WORKS FOR THIS COMBINATION OF INSTRUMENTS, AMONG THEM PIERRE, RAVEL, HINDEMITH, D'INDY, DEBUSSY, JOHANN, ROUSSEL AND OTHERS. THIRTY QUINTETS HAVE BEEN WRITTEN ESPECIALLY FOR THIS GROUP OF ARTISTS AND DEDICATED TO THEM.

ROGER BOULME (Violoncello)
Pierre JAMET (Harp) · René BAS (Viola) · Ferns GROUT (Viola) · René LEBOY (Flute)

Archives familiales Jamet.

Annexe n° 19 : feuille de route des transports empruntés par le Quintette Instrumental de Paris lors de leur première tournée américaine (1934)

THE PENNSYLVANIA RAILROAD
Passenger Traffic Department

New York, N.Y., January 18, 1934.
File 16

NY #6964 Parisian String Quintet - 5 persons

Mr. A. M. Selvard, SES, FRR, New York, N.Y.
Mr. F. H. Baird, AFEA, Cook-St. L. Ry., Cincinnati, O.
Mr. G. C. Tinesdale, CPA, IC RR, Chicago, Ill.
Mr. W. H. Abel, PMA, Alton RR, Chicago, Ill.
Mr. J. B. Dixon, CPA, C&NW RR, Chicago, Ill.
Mr. J. P. Van Dyke, CPA, C&N RR, Chicago, Ill.
Mr. C. J. Rowitz, CPA, C&N RR, Omaha, Neb.
Mr. W. J. Leahy, AFM, CR&P Ry., Chicago, Ill.
Mr. C. A. Seerie, CPA, CR&P Ry., Kansas City, Mo.
Mr. A. J. Dickinson, PMA, Great Northern Ry., St. Paul, Minn.
Mr. E. E. Nelson, PMA, Northern Pacific Ry., St. Paul, Minn.
Mr. H. M. Lewis, CPA, MSPRESS Ry., Minneapolis, Minn.
Mr. M. R. Leahy, CPA, C&NW Ry., Chicago, Ill.
Mr. E. P. Cockrell, CPA, C&N Ry., Chicago, Ill.
Mr. T. H. Garney, PMA, C&O Ry., Richmond, Va.
Mr. A. W. Foellger, CPA, Mich. Cent. RR, Chicago, Ill.
Mr. G. E. Cartier, CPA, CP Ry., Montreal, P. Q.
Mr. G. C. Martin, CPA, TR&B Ry., Hamilton, Ont.
Mr. J. W. Switzer, CPA, NYC RR, New York, N.Y.

Gentlemen:

Please note the above party, in charge of Mr. Leroy, will make various moves, as per the following itinerary, leaving New York, January 20th:

Jan. 20th - Lv. New York FRR #31-41 3:50 PM ET
" 21st - Ar. Cincinnati, O. (Union Station) 6:25 AM
Sections 5 and 6 and Lower 7 in car 77.

Jan. 24th - Lv. Cincinnati, O. (Union Station) Big Four #5 3:15 PM
Ar. Indianapolis, Ind. (Union Station) 4:50 PM CT
Lv. Indianapolis, Ind. (Union Station) Big 4 #5 6:15 PM
Ar. Charleston, Ill. (Special Stop) About 9:00 PM
Coach. Special stop of Big 4 #3 to be made at Charleston, Ill.

Jan. 26th - Lv. Charleston, Ill. Bag 4 #1 10:10 AM
Ar. Peas, Ill. 12:31 PM
Lv. Peas, Ill. (Same Station) IC #142-144 12:30 PM
Ar. Decatur, Ill. 3:00 PM
Lv. Decatur, Ill. IC #11 2:00 PM
Ar. Bloomington, Ill. 4:15 PM
Coach. Connections to be protected at Peas, Ill., and Decatur, Ill.

Jan. 27th - Lv. Bloomington, Ill. Alton Road #10 8:45 AM
Ar. Chicago, Ill. (Union Station) 11:45 AM
Lv. Chicago, Ill. (Union Station) C&NW #157 2:45 PM
Ar. Janesville, Wis. 3:25 PM
Coach

(O V E R)

Parisian String Quintet - 2 -

1/18/34.

Jan. 26th - Lv. Janesville, Wis. C&NW RR #146-325 8:45 PM
Ar. Beloit, Wis. 6:45 PM
Lv. Beloit, Wis. C&NW RR #25 7:55 AM
Ar. Kansas City, Mo. (Union Station) C&NW #27 8:15 AM
Lv. Kansas City, Mo. (Union Station) Sections 5 and 6 and Lower Coach Kansas City to St. Joseph. 10:25 AM
Jan. 30th - Lv. St. Joseph, Mo. (Union Station) C&NW #27 2:25 PM
Ar. Omaha, Neb. Coach.

Jan. 31st - Lv. Omaha, Neb. CR&P #10 7:30 AM
Ar. Grinnell, Ia. Coach. 1:15 PM

Feb. 1st - Lv. Grinnell, Ia. CR&P #5 6:11 AM
Ar. Des Moines, Ia. 7:50 AM
Lv. Des Moines, Ia. CR&P #58-59 8:15 AM
Ar. Northfield, Minn. Coach. 3:55 PM

Feb. 2nd - Lv. Northfield, Minn. CR&P #11 7:15 AM
Ar. Minneapolis, Minn. Transfer Stations. 9:10 AM
Lv. Minneapolis, Minn. St. Ncr. #11-24 9:55 AM
Ar. Duluth, Minn. Coach. 1:50 PM

Feb. 3rd - Lv. Duluth, Minn. (Same Station) Ncr. Pac. #55 8:00 AM
Ar. Staples, Minn. 12:05 PM
Lv. Staples, Minn. Ncr. Pac. #1 12:14 PM
Ar. Bismarck, N.D. 7:50 PM
Coach Duluth to Staples. Five seats in Sections 2 and 3, car 20, Staples to Bismarck.

Feb. 4th - Lv. Bismarck, N. D. Ncr. Pac. #4 5:23 PM
Ar. Glyndon, Minn. (Special Stop) About 12 Midnight
Lv. Glyndon, Minn. (Same Station) St. Ncr. #7 12:17 AM
Ar. Winnipeg, Minn. Coach Bismarck to Glyndon. Sections 5 and 6 and Lower Coach. #4 to be made at Glyndon, Minn. 8:15 AM

Feb. 5th - Lv. Winnipeg, Minn. Soo Line #110 6:05 PM
Ar. St. Paul, Minn. 8:00 AM
Lv. St. Paul, Minn. (Same Station) C&NW #502 8:45 AM
Ar. Madison, Wis. Sections 5 and 6 and Lower 7, car 756, Winnipeg to St. Paul. Coach St. Paul to Madison, Wis. 3:35 PM

Parisien String Quintet - 4 - 1/18/34.

As indicated above, special stop of Big 4 train #3 should be made at Charleston, Ill., January 24th, to let off party. Connection should be protected between Big 4 train #1 and IC train #142 at Peas, Ill., January 26th, also between IC train #244 and IC train #11 at Decatur, Ill., same date, January 26th. Special stop of Nor.Pac. train #3 should be made at Glyndon, Minn., late night of February 4th, to let off party. Connection should be protected between Can.Pac. train #35 and NYC train #61 at Finch, Ont., February 14th.

The party will have a harp, which will be checked in regular baggage service, and should accompany them on trains used, if possible. The party should be met on arrival at each point by representative of interested lines, who should arrange to transfer the harp from Station to Concert Hall and return, noting Mr. Leroy will advise address of Hall and will pay for service at time of transfer.

All concerned should be instructed to render party every assistance and attention.

Necessary rail and Pullman tickets for space occupied will be held.

Kindly acknowledge.

A. H. Shaw
General Passenger Agent

AWLATHI (6) - Yours Jan. 17th, file 60.
 JDA SPA TWAIF DYODEDES WHEGON WAWILMER JHLHILL (5)
 JHLHILL (Baggage) - Note and please see that the harp belonging to this party is handled from New York in train 31, Jan. 20th, enroute Cincinnati.
 EWGARE - Note and please have Mr. Leroy met on arrival at Cincinnati, and arrange for transfer of harp from Station to Concert Hall in line with the above.

WEGALUM WAFLOCKER WEMCULLOUGH WWARD (2) WCKIRK WELATOW WAWENTZ
 W, PHIL. & W. & O. Columbus. WCHUBINSON (2) WTCORRISON WMOCKLESBROUGH
 WJMCLEANE WRODLEY WROBB WJROX WJCHUBINSON WMRUBBERT WATLATCHER
 WEFITZ-PATRICK WRRHODES WJFROUCH WCTIRUB

Parisien String Quintet - 3 - 1/18/34

Feb. 8th - Lv. Madison, Wis. C&NW #514 3:25 AM
 Ar. Chicago, Ill. (C&NW Station) 6:45 AM
 Transfer Stations.
 Lv. Chicago, Ill. (Dearborn Station) C&M #5 9:00 AM
 Ar. Bloomington, Ind. 3:27 PM
 Sections 6 and 7 and Lower 8, car 70, Madison to Chicago,
 Sleeper placed Madison 9:30 PM, February 7th. Coach
 Chicago to Bloomington.

Feb. 9th - Lv. Bloomington, Ind. 1:10 AM
 Ar. Greencastle, Ind. 2:23 AM
 Transfer Stations.
 Lv. Greencastle, Ind. Big 4 #34 3:30 AM
 Ar. Indianapolis, Ind. 4:15 AM
 Lv. Indianapolis, Ind. Big 4 #46 4:35 AM
 Ar. Cincinnati, O. 7:55 AM ET
 Lv. Cincinnati, O. Big 4 #146 9:00 AM
 Ar. Delaware, O. 12:35 PM
 Coach Bloomington to Indianapolis. Sections 9 and
 10 and Lower 8, car 13, Indianapolis to Cincinnati.
 Coach Cincinnati to Delaware.

Feb. 10th - Lv. Delaware, O. C&O #35-Mich.Cent. #306 4:00 PM
 Ar. Detroit, Mich. 8:00 PM
 Feb. 11th - Lv. Detroit, Mich. (Same Station) Can.Pac. #20 2:15 AM
 Ar. Toronto, Ont. 8:30 AM
 Ar. Toronto, Ont. 8:45 AM
 Lv. Montreal, P.Q. (Windsor Station) 4:25 PM
 Lv. Montreal, P.Q. (Place Viger) Can.Pac. #356 5:00 PM
 Ar. Quebec, P.Q. (Palais Station) 9:30 PM
 Coach Delaware to Detroit. Sleeper Detroit to Toronto,
 space to be advised later, sleeper being placed Detroit
 10:00 PM, Feb. 10th, Coach Toronto to Montreal to Quebec.

Feb. 13th - Lv. Quebec, P.Q. (Palais Station) Can.Pac. #557-501 11:55 PM
 Feb. 14th - Ar. Montreal West 7:05 AM
 Lv. Montreal West 7:12 AM
 Ar. Finch, Ont. Can.Pac. #35 9:30 AM
 Lv. Finch, Ont. (Same Station) NYC #61 9:30 AM
 Ar. Ottawa, Ont. (Union Station) 10:50 AM
 Sections 7 and 8 and Lower 9, car 577, Quebec to Montreal
 West and Coach Montreal West to Ottawa, Ont. Connection
 should be protected at Finch, Ont.

Feb. 14th - Lv. Ottawa, Ont. (Union Station) Can.Pac. #504 3:30 PM
 Ar. Montreal, P.Q. (Windsor Station) 6:45 PM
 Coach.

Feb. 18th - Lv. Montreal, P.Q. (Windsor Station) Can.Pac. #77 9:00 AM
 Ar. Toronto, Ont. (Union Station) 4:45 PM
 Coach.

Feb. 19th - Lv. Toronto, Ont. (Union Station) CP 621-THREE-NIC 83- 8:00 PM
 Feb. 20th - Ar. New York (Grand Central Term.) NYC #6 9:10 AM
 Sections 3 and 4 and Lower 5, car 588, Toronto to New York.

(O-V-E-R)

**Annexe n° 20 : correspondance professionnelle de Pierre Jamet en Amérique
(intercession de Nadia Boulanger)**

Rubin Goldmark [compositeur, pianiste et pédagogue]

“Mon cher Monsieur Jamet, I shall be very glad to see you here next Sunday at half past twelve o'clock. May I ask you [...] to confirm the appointment. If the hour is not convenient, I shall [...] another time”.

Lettre autographe de Rubin Goldmark, New York City, 2 janvier 1933

David Mannes [The David Mannes Music School]

« My dear Monsieur Jamet, we will very glad to meet anyone introduced by Nadia Boulanger. Will you not call here at the School on Monday morning, January 8th, at eleven o'clock? ».

Lettre dactylographiée de David Mannes à Pierre Jamet, New York City, 3 janvier 1933

Marion Bauer [compositrice]

« Monsieur, votre letter [*sic*] m'est parvenue et je serais bien contente de faire votre connaissance, et d'avoir des nouvelles [*sic*] de Mlle. Boulanger. Comme je suis occupée tous les après-midis et les soirs, je suis obligée de vous demander de passer chez moi à matin, si ça vous convient. Est-ce que mardi prochain, le neuf janvier vers onze heures et demi sera agréable ? Si vous voulez me téléphoner, le numéro est Susquehanna 7-3926 ».

Lettre dactylographiée de Marion Bauer à Pierre Jamet, New York City, 4 janvier 1933

Douglas Moore [Columbia University]

“My dear Mr Jamet, it would give me great pleasure if you would lunch with me on Wednesday January tenth at twelve-forty-five. Could you meet me at my office, 701 Journalism Building (corner of Broadway and 116th street). I shall look forward with great pleasure to meeting you and hearing from Mlle Boulanger”.

Lettre autographe de Douglas Moore, New York City, 4 janvier 1933

Dorothy Lawton [The Music Library]

« Dear Monsieur Jamet, I shall be delighted to see you here on Thursday next at three o'clock if that will be convenient for you. If not, perhaps Friday at the same hour. It will be a pleasure to have word from my friend Mlle Boulanger, and at the same time to meet you. With all good wishes for une bonne année and apologies for not writing you in French ».

Lettre autographe de Dorothy Lawton à Pierre Jamet, New York City, 29 décembre 1933

Claire Reis [League of Composers]

“Dear Mr. Jamet, I received your kind letter but as I shall not be in town for the next few days, I shall look forward to seeing you after this week. Will you kindly let me know, meanwhile, if you have some interesting new works for the harp which you would perhaps like to play at the League of Composers concerts. As our Board are meeting soon, I would appreciate hearing from you from you by mail.

Lettre dactylographiée de Claire Reis, New York City, 2 janvier 1934

Minna Lederman [Modern Music]

“Dear M. Jamet, I have just received your note. Unfortunately I am leaving tonight for the South and will not be back in New York for several weeks, otherwise I should be very glad to see you here. Perhaps at the end of January you will care to write to me again, and if you are in New York I shall be delighted to have you come here”.

Lettre dactylographiée de Minna Lederman, New York City, 3 janvier 1934

Quinto Maganini [compositeur, flûtiste et chef d'orchestre]

“My dear Sir, I have your letter referring to greetings from Mlle Nadia Boulanger and be assured we would be happy to receive you. Unfortunately, I live in Greenwich and do not have any regular appointments in New York City. I presume that you will be traveling extensively and will not be in New York permanently. If you will send me information as to when you will be in New York, I will arrange to meet you in the very near future”.

Lettre dactylographiée de Quinto Maganini à Pierre Jamet, Greenwich (Conn.), 5 janvier 1934

Angela Diller [Diller-Quaile Institute]

“Dear Mr. Jamet, In reply to your note, I shall be delighted to meet you and wonder if you would be interested to visit this School next Tuesday afternoon. I have a class here at three o'clock and we could have a cup of tea afterwards”.

Lettre dactylographiée d'Angela Diller, New York City, 5 janvier 1934

Francis Rogers [baryton]

“Dear Sir, I thank you for your letter and should be glad to welcome you here at my home Thursday at 11 or Saturday at 10”.

Lettre autographe de Francis Rogers à Pierre Jamet, New York City, 10 janvier 1934

Documents originaux conservés dans le Fonds Jamet, boîte n° 12, dossier « correspondances tournées 34-35 », Bibliothèque La Grange-Fleuret.

Annexe n° 21 : lettre de Pierre Jamet à Rubin Goldmark

a Dorn : tout d'au dessus.
 f grand un excellent tourneur
 de rote accueil bon de bon
 ritz city rom et en descent
 pour moi et mon collègue
 le très grand plaisir et
 le grand honneur de son
 vis : note exact de
 Town Hall le 22 Mars, 2
 rue parry y arrive. -
 félicité des lycées, française
 les honneurs parfaits :
 vos Dan Ross et croyez
 son fait : l'association de
 son un sentiment profondément
 et respectueusement de votre
 Pierre Jamet
 Harpitz.

EMIL EITEL, PRES. & TREAS.
 KARL EITEL, VICE-PRES.
 ROY STEFFEN, MNG. DIR.
 TELEPHONE CENTRAL 0153
 NEW BISMARCK HOTEL
 CHICAGO
 RANDOLPH
 AT LA SALLE
 Chicago 10 - 3.35
 Cher Mr & Mrs
 D. et Mrs aux Etats-Unis
 f rians avec mon grand
 le "Grand Hotel Insurrection" de
 Paris" de Dorn au sein
 de concert pour en célébrer
 son un vif intérêt pour tout
 groupe :
 Je suis : New York Trust
 prochain 14 Mars et bon
 Dornon note nickel :
 Town Hall vendredi prochain
 22 Mars au soir.
 My sentiments for always to you
 2015.04

Annexe n° 22 : le métier d'imprésario, par Marcel de Valmalète

ce, une source publicitaire de premier ordre qu'il appartiendra à l'organisateur d'exploiter par la suite en vue de développer la carrière du virtuose en cause.

Si les principes énumérés ci-dessus président aux grandes lignes de l'organisation d'un concert, d'autres principes extrêmement importants, relatifs au détail de l'organisation et particulièrement au choix de la publicité, doivent également être pris en considération.

Certes, les affiches, leur format, leur emplacement, les journaux quotidiens, les périodiques spécialisés, les tracts à domicile, les annonces par T.S.F., que sais-je ! représentent des moyens de publicité qui appartiennent à l'organisateur de répartir suivant les ressources dont il dispose.

Je passerai rapidement sur les démarches à faire pour : 1° s'assurer le permis de travail nécessaire aux artistes étrangers, 2° établir les déclarations à fournir tant aux Sociétés des Auteurs qu'aux Agents du fisc et de l'Assistance Publique, 3° l'impression et l'envoi en temps voulu des invitations à la presse, 4° la fourniture des instruments nécessaires, (pianos, ou autres gros instruments), 5° le recrutement du personnel de contrôle stylé, poli et d'une tenue correcte, etc...

Je n'omettrai pas de mentionner qu'un recensement soigné des billets doit être effectué deux fois avant le concert, que le nombre de guichets de vente doit être fixé à l'avance, que l'entrée au public se fasse de façon à éviter la distribution ou la vente des programmes doit être organisée ; que les recommandations doivent être renouvelées au personnel de placement en vue d'interdire toute circulation au public dans la salle pendant les exécutions ; que des instructions doivent être demandées à l'artiste relativement à l'éclairage ; à la durée des entrées, à l'accès du foyer ; que le montant des taxes et droits est perçu comptant par le contrôleur du fisc, pendant la séance ; que toutes les invitations sont taxées sur le prix de la place occupée, alors que les billets à prix réduit le sont sur la somme réellement perçue.

Enfin, je n'oublierai pas de recueillir soigneusement, après le concert, toutes les critiques parues dans les journaux. Elles ne manquent pas d'intéresser l'artiste, soit en l'encourageant, soit en trompant son attente.

MARCEL DE VALMALETE.



si le jour préféré ne doit pas avoir lieu dans d'autres salles des concerts ou manifestations importantes dont les dates seraient d'ores et déjà arrêtées. Ce qui pourrait être de nature à créer une concurrence fâcheuse.

La question de la salle étant réglée, il appartient à l'artiste d'établir son programme. Il ne me semble pas superflu qu'il demande, à ce propos, conseil à l'organisateur, invest de sa confiance. La rédaction et la mise en page de l'affiche, de même que les annonces publicitaires doivent également être l'objet d'une attention particulière. A ce propos, je ne saurais trop conseiller aux jeunes artistes d'éviter les épithètes « tapageuses » qui, à mon avis, sont inutiles et que les grandes vedettes se gardent bien d'employer. Un programme habilement composé, offrant un intérêt soutenu, sera bien plus susceptible d'attirer le public que le mot « célèbre » ou « génial » placé devant le nom d'un virtuose inconnu.

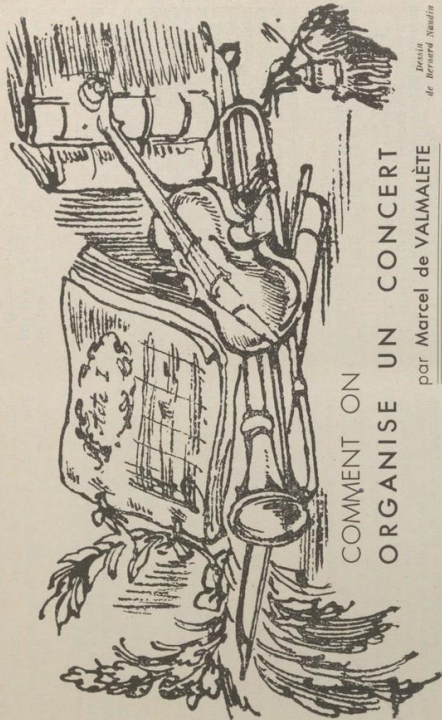
Vient alors le moment de dresser un projet de devis des frais de publicité, devis qui devra être en harmonie avec le budget prévu.

Pour ma part, j'estime qu'il n'y a aucun inconvénient à organiser le concert d'un artiste débutant ou peu connu, en se conformant à un devis exact. De cette façon, celui-ci sera à l'abri de toute surprise d'ordre financier, j'estime, par conséquent, que ce serait une erreur d'envisager l'organisation d'un concert d'un artiste débutant en se référant à son budget. Dans ces conditions, cette occurrence, si elle se présente, offre à l'organisateur la possibilité de restreindre ou d'intensifier la publicité dans la presse, suivant l'intérêt manifesté par le public à partir du premier jour où la location est ouverte.

Mais il ne suffit pas de penser aux dépenses, car la recette possible a également son importance. Il faut donc fixer le tarif des places en tenant compte de la puissance attractive et des exigences raisonnables de l'artiste ainsi que des usages, et en considérant ou non la qualité de la clientèle susceptible d'être attirée par le concert de l'artiste.

Autant il serait bon de prévoir la distribution et l'envoi par la poste d'invitations aux personnes figurant sur les listes de l'organisateur et aux relations de l'artiste pour les concerts de vedettes, autant je suis partisan d'employer tous les moyens possibles pour faire venir un public nombreux au concert d'un artiste de talent, mais inconnu, qui trouvera dans les éloges que ses nombreux auditeurs répandront autour de son nom, après la séance,

180



Dessin de Bernard Naudin

COMMENT ON ORGANISE UN CONCERT

par Marcel de VALMALETE

Desirent, jour par jour, des lecteurs à nos lecteurs sur maints sujets qui nous paraissent susceptibles de les intéresser, nous avons demandé à M. Marcel de Valmalète de leur dire comment on prépare un concert. L'organisateur des mémorables soirées musicales données par l'illustre Arturo Toscanini et tant de vedettes françaises ou internationales nous a ainsi répondu :

Comment on organise un concert ?

Au fait, c'est peut-être imprudence toute pure que de dévoiler les méthodes corporatives, fruites de longues années d'expérience, adoptées par mes confrères et moi-même.

Je veux bien le faire, cependant, parce que je nourris l'espoir qu'en exposant les procédés raisonnés selon lesquels nous agissons, tous les artistes seront incités à confier à un imprésario consciencieux le soin de bien régler les séances qu'ils veulent donner, plutôt que de courir le risque de les préparer beaucoup moins bien eux-mêmes.

D'abord, ce serait une grande erreur de croire que tous les concerts peuvent être organisés en se conformant à un principe « standard ». Au contraire, il y a de nombreuses façons de bien servir la cause qui est confiée à nos soins.

Le but qu'on désire atteindre en donnant un concert doit guider l'organisateur dans le choix de la salle et des moyens de publicité.

On ne doit pas observer les mêmes principes selon qu'il s'agit de présenter la séance à laquelle convie un artiste inconnu, ou de s'attirer des élèves, ou celle destinée par un musicien voulant essaimer son nom sur le public son nom et son talent de virtuose. Les procédés mis en œuvre diffèrent encore s'il s'agit d'un concert qui est en question et dont le nom est déjà aimé du public.

Le choix de la salle doit donc tout d'abord retenir l'attention de l'artiste et de l'organisateur. Ce choix se fixera, de préférence, sur les salles où se donne la majorité des concerts et que, par conséquent, le public a l'habitude de fréquenter. Naturellement, on tiendra compte, d'une part, de la capacité de cette salle, qui doit être en rapport avec la force d'attraction de l'artiste ; d'autre part, de son prix de location, qui doit être le plus bas possible, et du budget consacré à l'organisation du concert ; d'autre part, enfin, des dates disponibles pour l'artiste.

(Photo Lorette) MARCEL DE VALMALETE



sa location, Celles-ci devront évidemment cadrer avec les jours libres dont dispose l'artiste. Avant de se fixer, on aura bien soin de s'enquérir

Annexe n° 23 : artistes gérés par Marcel de Valmalète pour la saison 1935-1936

Abréviations

CO : chef d'orchestre

NR : non renseigné

Secr. Ind. : secrétariat indépendant

Instr : instrument

Document original

Organisation Artistique internationale, *Le bureau de concerts Marcel de Valmalète et l'organisation artistique internationale présentent leurs artistes pour 1934-1935*, Paris, 45-47 rue la Boétie, 1934. BnF, Département de la musique.

MUSICIENS	INSTRUMENT/FONCTION	BUREAU
WALTHER-BOER Louis	CO	OAI
HORENSTEIN Jascha	CO	OAI
MATHIEU Théodore	CO	NR
MONTEUX Pierre	CO	NR
DOBROWEN Issay	CO	Secr. Ind.
FALL Fritz	CO	Secr. Ind.
HERBERT Walter	CO	Secr. Ind.
GEORGESCO George	CO	Valmalète
HOESSLIN Franz von	CO	Valmalète
MITROPOULOS Dimitri	CO	Valmalète
RAALTE Albert van	CO	Valmalète
WEISSMANN Frieder Dr.	CO	Valmalète
RHENÉ-BÂTON	CO et compositeur	Valmalète
SZELL Georg	CO et Directeur de l'Opéra de Prague	OAI
MILHAUD Darius	Compositeur, CO, pianiste et conférencier	Valmalète
LAZAR Filip	Compositeur, pianiste et CO	Valmalète
PROKOFIEV Sergei	Compositeur, pianiste, CO	Valmalète
TERESINA	Danse	Les deux
Revue japonaise « Shochiku »	Danse/Chorégraphie	OAI
Les ballets russes de Monte-Carlo	Danse/chorégraphie	Valmalète
LE ROY René	Instr – Flûte	Valmalète
KAHN Micheline	Instr – Harpe	Valmalète
JAMET Pierre	Instr – Harpe	Valmalète
Éliane de CREUS et ses boys	Instr – Jazzband	Valmalète
HYLTON Jack ans his boys	Instr – Jazzband	Valmalète
LEGRAND Raymond et son orchestre	Instr – Jazzband	Valmalète
VENTURA Ray et ses collégiens	Instr – Jazzband	Valmalète
RUBINSTEIN Arthur	Instr – Piano	Les deux
RUMMEL Walter	Instr – Piano	Les deux
KRAUSS Lili	Instr – Piano	OAI
BARER Simon	Instr – Piano	OAI

BARSUKOFF Sergei	Instr – Piano	OAI
KILENYI Edi	Instr – Piano	OAI
WEBSTER Beveridge	Instr – piano	OAI
HOROWITZ Vladimir	Instr – piano	Secr. Ind.
TAGLIAFERO Magda	Instr – Piano	Valmalète
VALMALETE de, Madeleine	Instr – Piano	Valmalète
CIAMPI Marcel	Instr – Piano	Valmalète
FÉVRIER Jacques	Instr – Piano	Valmalète
CHRISTIE Winifred	Instr - Piano (double clavier Moor)	OAI
GROVLEZ Madeleine	Instr - Piano/clavecín	Valmalète
MITCHELL Viola	Instr – Violon	OAI
DUSHKIN S.	Instr – Violon	OAI
HEIFETZ Jascha	Instr – Violon	OAI
SZIGETI Joseph	Instr – Violon	OAI
TOTENBERG Roman	Instr – Violon	OAI
BUSCH Adolf	Instr – Violon	OAI
ASTRUC Yvonne	Instr – Violon	Valmalète
SOLOMONS Jacqueline	Instr – Violon	Valmalète
MERCKEL Henry	Instr – Violon	Valmalète
SOËTENS Robert	Instr – Violon	Valmalète
MORINI Érica	Instr – Violon	
HARRISON Beatrice	Instr – Violoncelle	OAI
CASSADO Gaspar	Instr – Violoncelle	OAI
FEUERMANN Emanuel	Instr – Violoncelle	OAI
MARÉCHAL Maurice	Instr – Violoncelle	Valmalète
PIRANI Max et GRANT Éric (duo)	Musique de chambre - duo (pianos)	OAI
BUSCH – SERKIN – BUSCH Hermann	Musique de chambre - duo (violoncelle-piano)	OAI
BUSCH Adolf – SERKIN Rudolf (duo)	Musique de chambre - duo (violon-piano)	OAI
KRAUSS – KARPILOWSKI Daniel (duo)	Musique de chambre - duo (violon-piano)	OAI
Quatuor Busch	Musique de chambre - quatuor à cordes	OAI
Quatuor de Berne	Musique de chambre - quatuor à cordes	OAI
Quintette Instrumental de Paris	Musique de chambre - Quintette avec harpe	Valmalète
Quatuor DORDET + VALMALETE Mad.	Musique de chambre - Quintette avec piano	Valmalète
BAERENTZEN Aline van, BRUNTSCHWIG Dany, VLIEGER Émile de (trio)	Musique de chambre - trio (pn, vl, vlc)	
PANKEY Aubrey	Voix – Baryon	OAI
LOUDON Walter	Voix – Baryton	OAI
JANSSEN Herbert	Voix – Baryton	Valmalète
VANNI-MARCOUX	Voix – Baryton	Valmalète
HOFMANN Ludwig	Voix – Baryton	NR
LIST Emmanuel	Voix – Basse	OAI
DUBAS Marie	Voix – Chanson	Valmalète
LAYTON et JOHNSTONE (duo)	Voix – Chanson	Valmalète
ANDERSON Marian	Voix – Contralto	OAI
BRANZELL Karin	Voix – Contralto	NR
Quatuor vocal KEDROFF	Voix - ensemble vocal (2 ténor, 1 baryton, 1 basse)	Valmalète

COMÉDIAN HARMONISTS	Voix - ensemble vocal (6 chanteurs)	Valmalète
PIFTEAU Marguerite	Voix - Mezzo-Soprano	Valmalète
EADIE Noël	Voix – Soprano	OAI
GIANNINI Dusolina	Voix – Soprano	OAI
PELTENBURG Mia	Voix – Soprano	OAI
RETHBERG Elisabeth	Voix – Soprano	OAI
SCHÖNNING Soffi	Voix – Soprano	OAI
VINCENT Jo	Voix - Soprano	OAI
KAPPEL Gertrude	Voix - Soprano	NR
LEIDER Frida	Voix - Soprano	NR
MANKSI Dorothee	Voix - Soprano	NR
PERRAS Margherita	Voix - Soprano	NR
STUECKGOLD Grete	Voix - Soprano	NR
BOONS Claudine-Marie	Voix - Soprano	Valmalète
BROTHIER Yvonne	Voix - Soprano	Valmalète
CHABRY Colette	Voix - Soprano	Valmalète
GALL Yvonne	Voix - Soprano	Valmalète
KURENKO Maria	Voix - Soprano	Valmalète
LEHMANN Lotte	Voix - Soprano	Valmalète
SCHOENE Lotte	Voix - Soprano	Valmalète
SCHUMANN Élisabeth	Voix - Soprano	Valmalète
GUIDA Marianne (ex De GONITCH)	Voix - Soprano lyrique	Valmalète
VOELKER Franz	Voix - Ténor	OAI
CLEMENS Hans	Voix - Ténor	NR
TAUBER Richard	Voix - Ténor	NR
ZIMMERMAN Erich	Voix - Ténor	Secr. Ind.
BERNAC Pierre	Voix - Ténor	Valmalète
JAEGEL Frederick	Voix - Ténor	OAI
CHAMLEE Mario	Voix - Ténor	OAI
FISCHER Adolf	Voix - Ténor	NR
LORENZ Max	Voix - Ténor	Valmalète
MELCHIOR Lauritz	Voix - Ténor	Valmalète

Annexe n° 24 : répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals

Pour la présente annexe ainsi que les trois suivantes, présentant le répertoire interprétatif des quatre formations à l'étude, nous avons distingué le répertoire principal, faisant appel à l'effectif complet, du répertoire additionnel, comprenant des pièces d'effectif réduit ou, au contraire, nécessitant la participation d'un ou plusieurs interprètes supplémentaires. Pour chaque tableau, le classement retenu respecte l'ordre alphabétique du nom du compositeur.

Répertoire principal

Compositeur	Titre de l'œuvre	Date de composition	Année de 1ère interprétation
BEETHOVEN	<i>Variations en mi bémol Op. 44</i>	1795	1907
BEETHOVEN	<i>Intégrale des Trios</i>	1811	1907
BEETHOVEN	<i>Allegretto en si bémol Op. posth. 38</i>	1812	1907
BEETHOVEN	<i>Chants écossais</i>	1814	1910
BEETHOVEN	<i>Variations en sol « Kakadu » Op. 121a</i>	1816	1907
BRAHMS	<i>Quintette en fa mineur Op. 34</i>	1864	1933
BRAHMS	<i>Trio en ut Majeur Op. 87</i>	1882	1910
BRAHMS	<i>Trio en ut mineur Op. 101</i>	1886	1906
CORELLI	<i>Sonata a tre</i>	1694	1908
DVORAK	<i>Trio en mi mineur Op. 90 « Dumky »</i>	1891	1908
FAURÉ	<i>Trio en ré mineur Op. 120</i>	1923	1923
FRANCK	<i>Trio en fa dièse mineur</i>	1839	1906
FRANCK	<i>Quintette en fa mineur</i>	1879	1910
HAYDN	<i>Trio en sol</i>	1795	1907
MENDELSSOHN	<i>Trio en ré mineur</i>	1839	1907
MENDELSSOHN	<i>Trio en ut mineur</i>	1845	1908
MOOR	<i>Trio</i>	1900	1909/ Créé par le Trio Cortot le 15 juin 1909
MOOR	<i>Triple concerto</i>	1908	1907
MOZART	<i>Trio en sol</i>	1786	1910
MOZART	<i>Trio en mi</i>	1788	1907
RAMEAU	<i>Pièces en concert, "l'Indiscreète"</i>	1741	1908
RAVEL	<i>Trio</i>	1914	1921
SAINT-SAËNS	<i>Trio en fa</i>	1864	1907
SAINT-SAËNS	<i>Trio en mi mineur</i>	1892	1908
SCHUBERT	<i>Trio n°1 en si bémol Op. 99</i>	1827	1906
SCHUBERT	<i>Trio n°2 en mi bémol Op. 100</i>	1827	1910
SCHUMANN	<i>Trio en ré mineur</i>	1847	1906
SCHUMANN	<i>Trio en fa</i>	1849	1908
SCHUMANN	<i>Trio en sol mineur</i>	1851	1908

Répertoire additionnel

Compositeur	Titre de l'œuvre	Date de composition	Année de 1ère interprétation
BEETHOVEN	<i>Variations pour violoncelle et piano Op. 66</i>	1796	1911
BEETHOVEN	<i>Sonate pour violon et piano "à Kreutzer" Op. 47 n°9</i>	1803	1909
BEETHOVEN	<i>Sonate pour violoncelle et piano Op. 69 n°3</i>	1808	1908
BEETHOVEN	<i>Sonate pour violoncelle et piano Op. 102 n°2</i>	1815	1913
BRAHMS	<i>Sonate pour violoncelle et piano Op. 99</i>	1886	1922
BRAHMS	<i>Sonate pour piano et violon Op. 100 n°2</i>	1886	1933
DEBUSSY	<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	1915	1931
DEBUSSY	<i>Sonate pour violon et piano</i>	1917	1931
FRANCK	<i>Sonate pour violon et piano</i>	1886	1908
GRIEG	<i>Sonate pour violoncelle et piano en la m Op; 36</i>	1883	1909
LEKEU	<i>Sonate pour violon et piano en do</i>	1888	1913
MENDELSSOHN	<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	1838	1910
MOOR	<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	1900	1909
MOZART	<i>Sonate pour violon et piano en ut majeur</i>	1778	1911

Annexe n° 25 : répertoire interprétatif du Trio Pasquier

Répertoire principal

Compositeur	Titre de l'œuvre	Date de composition	Créé* et dédié** au Trio Pasquier
ABSIL	2 ^e trio à cordes	1939	
AKIMENKO	Trio à cordes	1900	*
ANDREAE	Trio à cordes en ré mineur	1918	*
BACH	6 Sonates pour orgue (transc.) BWV 525-530	1720	
BACH	Inventions à trois voix BWV 787-801 (transcription)	1723	
BACH	Capriccio de la Partita n°2 BWV 826 (transcription)	1726	
BACH	Variations Goldberg BWV	1740	
BARRAUD	Trio à cordes	1936	*
BECK	Trio à cordes	1925	
BÉCLARD D'HARCOURT	Sonate à trois	1938	**
BEETHOVEN	Trio à cordes en mi♭ majeur Op. 3	1792	
BEETHOVEN	Sérénade pour trio à cordes Op. 8	1796	
BEETHOVEN	Trio à cordes en sol Majeur Op. 9 (n°1-2-3)	1798	
BENOIT-GRANIER	Suite brève pour trio à cordes	1930	**
BERLANDIER	Trio à cordes	1930	*
BERNARD	Trio à cordes	1934	**
BOCCHERINI	Six trios à cordes Op. 14	1772	
BOCCHERINI	Trio à cordes Op. 38 n°3	1780	
BOËLY	Trio à cordes Op. 5	1805	*
BOURGUIGNON	Trio à cordes Op. 49	1936	
BOZZA	Trio à cordes	1937	**
BRÉVAL	6 Trios à cordes Op. 3	1777	
BYRD	Fantaisie à 3	1600	
CARFAGNO	Trio à cordes	1930	**
CASADESUS	Trio à cordes Op. 25	1937	**
CRAS	Trio à cordes en la majeur	1926	
DITTERS VON DITTERSDORF	Divertimento pour trio à cordes	1780	
DONHANYI	Sérénade en Do Majeur Op. 10	1902	
DURANTE	2 Toccate per clavicembalo o pianoforte di antichi maestri italiani	1730	
ERMEND-BONNAL	Trio à cordes (d'après un argument poétique de Jean d'Elbé)	1934	**
FRANCAIX	Trio à cordes en do Majeur	1933	*
FRID	Trio à cordes Op. 1	1926	*
GAILLARD	Trio à cordes	1935	**
GIARDINI	Six trios à cordes	1778	
GIBBONS	3 Fantaisies à 3 parties	1620	
GOLESTAN	Sonate à trois	1930	
HARSANYI	Trio à cordes	1934	**
HAYDN	Trio à cordes en ré M Hob XI-114 (transc.)	1775	
HAYDN	4 ^e Divertimento en do Majeur n°101	1783	
HAYDN	3 Trios à cordes Op. 53	1784	
HAYDN	3 Trios à cordes Op. 32	1794	

HAYDN	<i>Trio à cordes en do M Hob XI-82 (transc.)</i>	1795	
HENNESSY	<i>Petit trio celtique Op. 52</i>	1921	
HINDEMITH	<i>1^{er} trio à cordes Op. 34</i>	1924	
HINDEMITH	<i>2^{ème} trio à cordes</i>	1933	
JAUBERT	<i>Trio italien</i>	1937	*
JIRAK	<i>Divertimento Op. 28</i>	1925	
JOLIVET	<i>Suite pour trio à cordes</i>	1935	*
JONGEN	<i>Sonate à trois</i>	?	*
KING	<i>Trio à cordes</i>	1934	*
LAJTHA	<i>Sérénade Op. 9</i>	1927	**
LAJTHA	<i>2^e Trio à cordes</i>	1932	*
LAZAR	<i>Trio à cordes</i>	1935	*
MARTEAU	<i>Trio à cordes Op. 12</i>	1907	
MARTIN	<i>Trio à cordes</i>	1936	*
MARTINU	<i>Trio à cordes</i>	1934	**
MAUGÛÉ	<i>Trio à cordes</i>	1935	**
MIHALOVICI	<i>Trio-Sérénade Op. 30</i>	1929	
MOERAN	<i>Trio à cordes</i>	1935	(dédié seulement)
MOZART	<i>6 Adagios et Fugues K 404</i>	1782	
MOZART	<i>Divertimento en mib majeur K 563</i>	1788	
ORBAN	<i>Trio à cordes</i>	1933	**
PIERNÉ	<i>Trois pièces en trio</i>	1937	**
PURCELL	<i>Trois Fantaisies à trois parties (transc.)</i>	1680	
REGER	<i>Trio à cordes en la m Op. 77</i>	1904	
REGER	<i>Trio à cordes Op. 141 b</i>	1915	
RIVIER	<i>Trio à cordes</i>	1934	*
ROLAND-MANUEL	<i>Trio à cordes</i>	1922	
ROMBERG	<i>Grand trio pour violoncelle violon et alto en fa Majeur Op. 8</i>	1680	
ROPARTZ	<i>Trio à cordes en la min</i>	1934	*
ROUSSEL	<i>Trio à cordes Op. 58</i>	1937	**
SAMAZEUILH	<i>Suite en trio</i>	1937	**
SCARLATTI	<i>Toccatte en ré mineur (transc.)</i>	1720	
SCHUBERT	<i>Trio à cordes en sib (1 mouvement)</i>	1816	
SCHUBERT	<i>Trio à cordes en sib (4 mouvements)</i>	1817	
SOKOLOV	<i>Trio à cordes Op. 45</i>	1915	
SOULAGE	<i>Trio à cordes</i>	1930	*
STRADELLA	<i>Toccatte en la min (transc.)</i>	1650	
TANSMAN	<i>2^e Sérénade pour trio à cordes</i>	1937	**
TOCH	<i>Trio à cordes Op. 63</i>	1937	*
TOMASI	<i>Trio à cordes en ut en forme de divertissement</i>	1938	(dédié seulement)
VUILLERMOZ	<i>Trio d'archets</i>	1936	**
WEBERN	<i>Trio à cordes Op. 20</i>	1927	
WILLAERT	<i>9 Ricercari à trois voix</i>	1551	
WRANITZKI	<i>3 Trios concertants Op. 1</i>	1790	
YSAYE	<i>Trio de concert Op. 33</i>	1924	*

Répertoire additionnel

Compositeur	Titre de l'œuvre	Date de composition	Créé* et dédié** au Trio Pasquier
ABACO	Sonate pour deux violons violoncelle et clavecin Op. 3	1714	
AUBIN	Lied pour quatuor à cordes	1938	
BEETHOVEN	Sérénade pour flûte violon alto Op. 25	1796	
BEETHOVEN	Septuor op. 20 pour clarinette cor basson trio à cordes contrebasse	1800	
BEETHOVEN	Trio pour piano violon violoncelle Op. 70 n°1	1908	
BEETHOVEN	Trio pour piano violon violoncelle Op. 97 "Archiduc"	1911	
BOISMORTIER	Trio en ré pour violon violoncelle clavecin Op. 50	1727	
BOISMORTIER	Trio en sol pour violon violoncelle clavecin Op. 50	1727	
BRAHMS	1er Sextuor à cordes Op. 18	1862	
BRAHMS	Quatuor pour piano et cordes Op. 25	1863	
BRAHMS	Quatuor pour piano et cordes Op. 26	1863	
BRAHMS	Quintette avec piano Op. 34	1865	
BRAHMS	2e Sextuor à cordes Op. 38	1866	
BRAHMS	Quatuor pour piano et cordes Op. 60	1875	
CHAUSSON	Concert pour violon piano et quatuor à cordes	1891	
CHAUSSON	Quatuor pour piano et cordes Op. 30	1897	
COUPERIN	Sonate l'Astrée pour flûte violon violoncelle et clavecin	1692	
COUPERIN	Sonate la Françoise pour flûte violon violoncelle et clavecin	1692	
COUPERIN	Sonate la Sultane pour flûte violon alto violoncelle clavecin	1710	
COUPERIN	9e Concert "le portrait de l'amour" pour violon violoncelle clavecin	1715	
COUPERIN	14e Concert pour violon violoncelle clavecin	1715	
COUPERIN	10e Concert pour violon alto violoncelle et clavecin	1715	
COUPERIN	Sonate l'Impériale pour deux violons violoncelle clavecin	1725	
DEBUSSY	Quatuor à cordes	1893	
D'INDY	Quatuor pour piano et cordes Op. 7	1888	
D'OLONNE	Quatuor pour piano et cordes	1899	
DVORAK	Quatuor pour piano et cordes Op. 23	1875	
DVORAK	Quatuor pour piano et cordes Op. 87	1889	
ENESCO	1er Quatuor en ré M Op. 16 pour piano et cordes	1909	
ERMEND-BONNAL	Quatuor pour piano et cordes	1927	
FAURÉ	Quatuor pour piano et cordes Op. 15	1879	
FAURÉ	2e Quintette avec piano Op. 115	1921	
FAURÉ	Trio pour piano violon violoncelle Op. 20	1923	
FAURÉ	Quatuor à cordes Op. 121	1924	
FRANCK	Quintette avec piano en fa m	1879	
HAHN	Quintette avec piano en fa # m	1921	
HARSANYI	Duo pour violon et violoncelle	1926	
HAYDN	Cassation Hob II:2 pour hautbois basson 2 cors trio à cordes contrebasse	1760	
HAYDN	Quatuors pour flûte violon alto violoncelle Hob II	1767	
HAYDN	6 divertissements pour flûte violon violoncelle Op. 100	1784	
JONGEN	Quatuor pour piano et cordes Op. 23	1902	
KRICKA	Sonatine pour violon et alto Op. 48	1926	*

LEKEU	<i>Quatuor pour piano et cordes (achevé par d'Indy)</i>	1893	
MENDELSSOHN	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 1</i>	1822	
MENDELSSOHN	<i>Trio pour piano violon violoncelle Op. 66</i>	1845	
MESSIAEN	<i>Quatuor pour la fin du temps</i>	1940	*
MOZART	<i>Quatuors pour flûte violon alto violoncelle K 285 et K 298</i>	1778	
MOZART	<i>Quatuor pour hautbois et cordes K 370</i>	1781	
MOZART	<i>Quintette pour cor violon 2 altos violoncelle K 407</i>	1782	
MOZART	<i>Deux duos pour violon et alto K423 et K424</i>	1783	
MOZART	<i>Tempo di minuetto pour piano violon violoncelle K 442</i>	1783	
MOZART	<i>Quatuor pour piano et cordes n°1 K 478</i>	1785	
MOZART	<i>Quatuor pour piano et cordes n°2 K 493</i>	1786	
MOZART	<i>Quintette pour 2 violons 2 altos violoncelle K 516</i>	1787	
MOZART	<i>Trio en mi Majeur pour piano violon violoncelle K 542</i>	1788	
MOZART	<i>Quintette pour clarinette 2 violons alto violoncelle K 581</i>	1789	
MOZART	<i>Adagio et rondo pour celesta flûte hautbois alto violoncelle K 617</i>	1791	
PIERNÉ	<i>Quintette avec piano Op. 41</i>	1917	
PROKOFIEV	<i>Quintette pour hautbois clarinette violon alto contrebasse Op. 39</i>	1924	
PURCELL	<i>Golden sonata n°9 pour deux violons violoncelle clavecin</i>	1697	
RAVEL	<i>Quatuor à cordes</i>	1903	
RAVEL	<i>Introduction et Allegro</i>	1906	
RAVEL	<i>Trio pour piano violon violoncelle</i>	1914	
RAVEL	<i>Sonate pour violon et violoncelle</i>	1920	
REGER	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 133</i>	1914	
ROGER-DUCASSE	<i>Quatuor pour piano et cordes en sol m</i>	1912	
ROUSSEL	<i>Sérénade pour flûte violon alto violoncelle harpe Op. 30</i>	1925	
ROUSSEL	<i>Trio pour flûte alto violoncelle Op. 40</i>	1929	
SAINT-SAENS	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 41</i>	1875	
SCHMITT	<i>Hasards pour piano et cordes</i>	1939	*
SCHMITT	<i>Quatuor "A tour d'anches" (transc. par l'auteur pour piano et cordes)</i>	1940	
SCHOENBERG	<i>Verklärte Nacht Op. 4</i>	1899	
SCHUBERT	<i>Trio pour piano violon violoncelle Op. 99 n°1</i>	1817	
SCHUBERT	<i>Quintette "La truite" avec piano</i>	1819	
SCHUBERT	<i>Octuor Op. 166</i>	1824	
SCHUBERT	<i>Quintette 2 violons 2 altos violoncelle Op. 163</i>	1828	
SCHUMANN	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 47</i>	1842	
SCHUMANN	<i>Quintette avec piano Op. 14</i>	1842	
STRAUSS	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 13</i>	1884	
TCHAIKOVSKI	<i>1er quatuor à cordes en ré Op. 11</i>	1872	
TELEMANN	<i>Quatuor pour flûte violon violoncelle et clavecin Tafelmusik III/2</i>	1733	
TOURNEMIRE	<i>Quatuor pour piano et cordes Op. 15</i>	1898	

Annexe n° 26 : répertoire interprétatif du Quatuor Calvet

Répertoire principal

Compositeur	Titre	Date de composition	Contexte de création Année de 1ère audition	Dédicaces
BACH (J-Chr.)	<i>Quatuor Op. 8 n°4 (transc.)</i>	1770	1928	
BEETHOVEN	intégrale des quatuors	1827	Récital 1er juin 1934 Salle Gaveau	
BEREZOWSKI	<i>Quatuor Op. 16</i>	1932	Créé à la Société Triton le 24 mars 1933	
BONNAL	<i>Quatuor</i>	1927	1934	
BORODINE	<i>Quatuor n°2</i>	1882	1927	
CASADESUS	<i>Quatuor</i>	1932	Créé à la SNM le 23 avril 1932	
CITKOWITZ	<i>Andante à cordes</i>	1930	1935	
CLERGUE	<i>Quatuor</i>	1925	1928	
DEBUSSY	<i>Quatuor</i>	1893	1926	
DELANNOY	<i>Quatuor en mi Majeur</i>	1931	Créé à Bordeaux le 1er mars 1935 ?	
D'INDY	<i>Quatuor n°3</i>	1929	Créé à la SNM le 12 avril 1930	
FAURÉ	<i>Quatuor</i>	1924	1928	
FOURESTIER	<i>Quatuor "de Venise"</i>	1937	1937	
FRANCAIX	<i>Quatuor</i>	1937	Créé à la Société Triton le 8 mars 1937	
FRANCK	<i>Quatuor</i>	1890	1890	
GLAZOUNOV	<i>Novellettes</i>	1886	1931	
HAHN	<i>Quatuor en la m</i>	1939	Créé sur Radio Paris PTT le 1er janvier 1940	*
HAYDN	<i>Quatuor n°46</i>	1787	1927	
HAYDN	<i>Quatuor n°76</i>	1797	1932	
HAYDN	<i>Quatuor n°77</i>	1799	1932	
HENNESSY	<i>Quatuor n°1 (Suite)</i>	1913	1929	
HONEGGER	<i>Quatuor n°2</i>	1936	Créé à la Société Triton le 8 mars 1937	
HUGON	<i>Quatuor</i>	1931	Créé à la SNM le 31 mai 1930	
LAKS	<i>Quatuor (n° 1 ou n°2)</i>	1930	Créé à la Société Triton le 24 mars 1933	
LÉVY (Lazare)	<i>Quatuor</i>	1933	Créé à la SNM le 13 janvier 1934	
MOZART	<i>Quatuor n°12</i>	1773	1928	
MOZART	<i>Quatuor n°21</i>	1789	1928	
RABAUD	<i>Quatuor</i>	1898	1930	
RAVEL	<i>Quatuor</i>	1903	1928	
REICHA	<i>Quatuor Op. 94 n°1</i>	1805	1936	
ROPARTZ	<i>Quatuor en Sol M n°3</i>	1925	Créé à la SNM le 19 mars 1927 (Salle Érard)	*
ROPARTZ	<i>Quatuor en Sol M n°4</i>	1933	Créé à la SNM le 4 mai 1935	*
ROUSSEL	<i>Quatuor</i>	1932	1933	
SCHUBERT	<i>Quatuor n°14 la jeune fille et la mort</i>	1824	1930	
SCHUBERT	<i>Quatuor en mi Majeur n°10</i>	1813	1938	
SCHULÉ	<i>Quatuor</i>	1930	1935	
SCHUMANN	<i>Quatuor n°3</i>	1842	1927	
SCHUMANN	<i>Quatuor n°1</i>	1842	1928	
VREULS	<i>Quatuor</i>	1930	1932	
WOYTOWICZ	<i>Quatuor</i>	1932	Créé à la SMI le 28 mai 1932	

Répertoire additionnel

Compositeurs	Titre	Année de composition	Contexte de création Année de 1ère audition	Partenaires
BLISS	<i>Quintette pour hautbois et cordes</i>	1927	Créé à la Société Triton le 24 mars 1933	Bleuzet
BRAHMS	<i>Quintette avec piano</i>	1868	1928	Nat
CAPLET	<i>Septuor pour trois voix et qàc</i>	1909	1935	Cottavoz Wetchr Pifteau
CAPLET	<i>Conte fantastique pour harpe et qàc</i>	1923	1935	Kahn
CASADESUS	<i>Quintette avec piano</i>	1932	Créé à la SNM le 20 avril 1934	
CHAUSSON	<i>Concert pour violon piano et qàc</i>	1893	1929	Pichot Perlemuter
CHAUSSON	<i>Quatuor pour piano et cordes</i>	1897	1926	Nat ou Benvenuti ou Doyen
CRAS	<i>Quintette avec piano</i>	1924	1927	Benvenuti
DELUNE	<i>Balade du vent qui pleure pour violon qàc et harpe</i>	1925	Créé à la SNM le 27 mars 1926	Fromont Goudekert
D'INDY	<i>Sextuor</i>	1927	Créé à la SNM le 26 janvier 1929	Bergeron Pascal
DVORAK	<i>Quintette avec piano (n° inc.)</i>	1887	Réception en l'honneur de la musique tchécoslovaque (AFAA) - 1935	Firkusny
FAURÉ	<i>Quintette n°2 avec piano</i>	1921	1936	Benvenuti
FAURÉ	<i>Quatuor avec piano (n° inc.)</i>	1879/1886	1928	
FRANCK	<i>Quintette avec piano</i>	1879	1936	
HAHN	<i>Quintette avec piano</i>	1922	1937	Benvenuti
RAVEL	<i>Trio piano violon violoncelle</i>	1914	1928	Kunc
SCHMITT	<i>Andante et scherzo pour harpe et qàc</i>	1906	1936	Annie Hémon
SCHMITT	<i>Quintette avec piano</i>	1908	1929	Schmitt (piano)
SCHUMANN	<i>Quintette avec piano</i>	1842	1937	

Annexe n° 27 : répertoire interprétatif du Quintette Instrumental de Paris

Répertoire principal

Compositeur	Titre	Année de composition	Contexte de création Année de 1ère audition
SCARLATTI	<i>Sonate pour flûte et cordes</i>	1725	1924
JONGEN, Joseph	<i>Concert à cinq op. 71</i>	1923	Paris, Salle Gaveau, 3 décembre 1923
DEQUIN, Georges	<i>Quatre chansons de Billitis</i>	1925	Paris, S.N.M., 16 mai 1925
ROUSSEL, Albert	<i>Sérénade op. 30</i>	1925	Paris, S.M.I., 15 octobre 1925
PILLOIS, Jacques	<i>Cinq Haïkaï</i>	1925	Paris, S.N.M., 9 janvier 1926
SOHY-LABEY Charlotte	<i>Triptyque champêtre</i>	1925	Paris, S.N.M., 9 janvier 1926
SPELMAN, Timothy	<i>Le pavillon sur l'eau</i>	1925	Florence, Alliance Française, 26 février 1926
SCOTT, Cyril	<i>Rhapsodie</i>	1926	Menton, 22 février 1927
WOOLLETT, Henri	<i>Nocturne et Sérénade</i>	Ca. 1926	Le Havre, 27 janvier 1928
D'INDY, Vincent	<i>Suite en quatre parties op. 91</i>	1927	Lwow (Pologne), 5 octobre 1928
CASADESUS, Robert	<i>Quintette Op. 30</i>	1927	Marseille, 6 décembre 1929
SMIT, Leo	<i>Quintette</i>	1928	Paris, S.M.I., 20 avril 1929
TOURNIER, Marcel	<i>Suite en quatre parties</i>	1928	Paris, Salle Érard, 21 mai 1928
ROPARTZ, Guy	<i>Prélude, Marine et Chansons</i>	1928	Paris, Salle Érard, 24 novembre 1928
CRAS, Jean	<i>Quintette</i>	1928	Paris, Hôtel Majestic, 13 novembre 1929
PIERNÉ, Gabriel	<i>Variations libres et final op. 51</i>	1932	Reims, 21 décembre 1932
MAUGUÉ, Jules	<i>Suite mythologique</i>	1933	Paris, S.N.M., 28 avril 1934
GRETCHANINOV, Alexei	<i>Scherzo opus 140</i>	1933	Sarre-Union, 17 décembre 1933
DESPORTES, Yvonne	<i>Évocations (suite de Danses)</i>	1933	Paris, S.N.M., 28 avril 1934
MALIPIERO, Francesco	<i>Sonata a cinque</i>	1934	Washington D.C., 8 avril 1935
SCHMITT, Florent	<i>Suite en rocaïlle op. 84</i>	1934	Paris, « Triton », 24 mai 1935
FRANCAIX, Jean	<i>Quintette n°1</i>	1934	Paris, « Triton », 24 mai 1935
MANZIARLY (de), Marcelle	<i>Quintette</i>	1934	Paris, Revue Musicale, 14 juin 1935
GAILLARD, Marius-François	<i>Cinq Moudras</i>	1934	Paris, Salle Chopin (Pleyel), 6 mai 1937
PIERNÉ, Paul	<i>Variations au clair de lune</i>	1935	Paris, S.N.M., 22 février 1936
PIERNÉ, Gabriel	<i>Voyage au pays du tendre</i>	1935	Radiodiffusion française, 8 mai 1936
TOMASI, Henri	<i>Petite suite de printemps</i>	Ca. 1938	« Triton », 9 mai 1938
LAJTHA, Laslo	<i>Sérénade</i>	Ca. 1938	« Triton », 9 mai 1938

Répertoire additionnel

- duos

Compositeur	Titre	Année de composition	Contexte de création Année de 1ère audition
BECLARD-D'HARCOURT	<i>Méodies populaires indiennes pour flûte et harpe</i>	1923	1929
BLAVET	<i>Presto pour flûte et harpe</i>	1732	1933
COUSINEAU	<i>Sonate pour harpe avec accompagnement de violon</i>	1780	1928
CRAS	<i>Suite en duo pour flûte et harpe</i>	1927	Créé à la Salle Érard le 25 février 1928
FAURÉ	<i>Fantaisie pour flûte et harpe</i>	1898	1933
GRANADOS	<i>Elisenda pour violoncelle et harpe (transc.)</i>	1912	1923
HANSEN-JAMET	<i>Sonate pour alto et harpe</i>	1932	Créé à la S.N.M. le 1er avril 1933 à la Salle de l'École Normale
LOCATELLI	<i>Sonate pour violoncelle et harpe (transc.)</i>	1735	1923
RAVEL	<i>Sonate pour violon et violoncelle</i>	1922	1924
SAINT-SAËNS	<i>Fantaisie pour violon et harpe</i>	1907	1923

- trios

Compositeur	Titre	Année de composition	Contexte de création Année de 1ère audition
BAX	<i>Trio élégiaque pour flûte alto et harpe</i>	1916	1937
BEETHOVEN	<i>Trio Sérénade Op. 25 pour flûte violon alto</i>	1796	1926
BEETHOVEN	<i>Trio Sérénade Op. 8</i>	1796	1929
BEETHOVEN	<i>Trio en ut mineur Op. 9 n°3 pour violon alto et violoncelle</i>	1798	1927
BEETHOVEN	<i>Trio en sol Majeur Op. 9 n°1 pour violon alto et violoncelle</i>	1798	1926
COUPERIN	<i>Concerts Royaux pour violon, harpe et violoncelle (prélude, musette, sarabande, forlane et gigue)</i>	1715	1926
CRAS	<i>Trio pour violon, alto, violoncelle</i>	1926	1928
DEBUSSY	<i>Sonate pour flûte alto et harpe</i>	1915	1928
GOSENS	<i>Suite Op. 6 pour flûte violon et harpe</i>	1914	1924
HAENDEL	<i>Sonate pour flûte, violon et harpe</i>	1739	1935
HAYDN	<i>Divertimento Hob 4 (num inc) pour flûte violon violoncelle</i>	1784	1938
JONGEN	<i>Deux pièces en trio opus 80 pour flûte violoncelle harpe</i>	1925	1926
LECLAIR	<i>Sonate à trois, pour violon, violoncelle et harpe</i>	1730	1934
MOZART	<i>Divertimento en mib Kv 563 pour violon alto violoncelle</i>	1783	1924
RAMEAU	<i>Pièces en trio pour flûte, violoncelle et harpe (La Livri, Tambourin, L'Indisrète, le Marais, Vezinet, Menuet, Timide, Pantomime)</i>	1741	1923
RIVIER	<i>Trio pour violon alto violoncelle</i>	1933	1935
ROHOZINSKI	<i>Suite brève pour flûte alto et harpe</i>	1923	1926
ROLAND-MANUEL	<i>Trio pour violon, alto et violoncelle</i>	1922	1923
ROUSSEL	<i>Trio pour flûte violon violoncelle</i>	1929	Créé à la S.N.M. le 17 mai 1930 à la Salle de l'École Normale
SCHUBERT	<i>Trio en sib pour violon alto violoncelle</i>	1816	1926

- quatuors

Compositeur	Titre	Année de composition	Contexte de création Année de 1ère audition
GUILLEMAIN	<i>Conversation galante et amusante pour flûte violon violoncelle harpe (transc.) Op. 12 n°1</i>	1743	1934
HAENDEL	<i>Sonate en ut pour flûte violon violoncelle et harpe (trans)</i>	1730	1926
MOZART	<i>Quatuor en Ré Majeur n°1 Kv. 285 pour flûte violon alto violoncelle</i>	1778	1923
MOZART	<i>Quatuor en Sol Majeur n°2 Kv. 285 pour flûte violon alto violoncelle</i>	1778	1925
MOZART	<i>Quatuor en La Majeur n°4 Kv. 298 pour flûte violon alto violoncelle</i>	1778	1925
MOZART	<i>Quatuor en ut majeur n°3 Kv. 285 pour flûte violon alto violoncelle</i>	1778	1925
SCHUBERT	<i>Quatuor pour flûte, guitare (ou harpe), alto et violoncelle</i>	1807	1929
TELEMANN	<i>Quatuor en ré majeur pour flûte violon violoncelle et harpe (prélude, tendrement, vite, modérément, vite)</i>	1738	1936

Annexe n °28 : l'ensemble *Ars Rediviva*, Claude Crussard



De g. à d. : Yvonne Thibout, René Le Roy, Ethmée Orthmans-Bach, Dominique Blot, Claude Crussard (assise au piano). Fonds Le Roy – Bibliothèque La Grange-Fleuret.



De g. à dr. : Leila Ben Sedira, Dominique Blot, Ethmée Orthmans-Bach, Claude Crussard, René Le Roy et Yvonne Thibout. Photographie imprimée dans l'ouvrage de Bernard Gavoty, Marc Pincherle *et alii*, *Ars Rediviva Claude Crussard*, Paris, La boîte à Musique, ca. 1947, p. 23.

Annexe n° 29 : Jacques Pillois, *Cinq Haikai*

<p>I Prière de l'orphelin</p>	<p>Sur la tombe des Ancêtres, on a placé le vase d'eau pure, symbole d'amour. Et c'est la prière naïve du petit orphelin. <i>(P.L.C.)</i></p> <p>Ne gèle pas, Maman n'a plus de dents Petit bol d'eau <i>Chiyo, poétesse</i></p>
<p>II Jour de l'an japonais</p>	<p>Le jour de l'An ! Un ciel clair et les moineaux Qui babillent. <i>Ransetsu</i></p>
<p>III Chagrin d'amour</p>	<p>« C'est l'été qui m'a fait maigrir » Mais en disant cela, elle éclate en sanglots. <i>Kikin</i></p>
<p>IV Solitude (Aubade à la lune)</p>	<p>Sans compagnon Tout seul comme je suis La lune pour amie ! <i>Buson</i></p>
<p>V Rêve de guerriers morts</p>	<p>La mort, toute prochaine Rien ne l'annonce Dans les chants de la cigale Les herbes de l'été ! De tous ces guerriers morts Voilà ce qui reste de leurs rêves !... <i>Bashô</i></p>

Annexe n° 30 : Marguerite Béclard d'Harcourt, *En regardant Watteau*



Watteau, *Assemblée dans un parc* (1717),
huile sur bois, Musée du Louvre



Watteau, *Les amants endormis*



Watteau, *L'indifférent* (1716),
huile sur bois, Musée du Louvre



Helleu, *Madame Helleu regardant les dessins de Watteau au Louvre*
(1896), pointe sèche, Metropolitan of Art.

Annexe n° 31 : recensions de presse sur le Quintette Instrumental de Paris

« Il y a, dans tous les ensembles avec harpe et flûte, quelque chose de fin, de très civilisé, qui charme et qui forme invinciblement au rêve ».

Anonyme, « La soirée d'hier à Strasbourg », *Journal de l'est*, 21 décembre 1929.

« Alors que tant d'exécutants de musique de chambre se préoccupent surtout de mettre en relief leur virtuosité personnelle, le « Quintette », au contraire, emploie tout son art – qui est grand – à réaliser un ensemble parfait, où les demi-teintes les plus délicates sont indiquées et où les traits les plus ardues prennent toute leur valeur ».

Anonyme, « Les auditions de la Société artistique et littéraire », *Moniteur du Puy-de-Dôme*, 16 janvier 1927.

« Il est rare de voir cinq talents d'une aussi égale valeur se réunir, faire abandon de leur individualité, pour se fondre dans un ensemble qui a atteint une incontestable perfection ».

Le Masque de velours, « Le 2^e concert classique », *Progrès républicain*, Grasse, 22 décembre 1928.

« La composition de ce groupement : violon, alto, violoncelle, harpe, flûte, permet déjà les combinaisons de timbres les plus séduisantes et les plus imprévues ».

Anonyme, *Le Salut public de Lyon*, 20 décembre 1929.

« Je ne saurais trop répéter que cet ensemble est parfait. Les artistes qui le composent sont individuellement des instrumentistes excellents et lorsqu'ils se trouvent réunis, ils ont le bon goût de retenir leurs élans personnels, d'accorder leur sensibilité afin de former un tout en complet équilibre ».

Carol Bérard, le Quintette Instrumental de Paris, *La semaine à Paris*, 23 novembre 1928, p. 44.

« Ce n'est pas sans motifs sérieux que le quintette récolte partout les plus beaux succès. Il allie le talent (un talent absolument remarquable) à la conscience dans le travail. Car on devine sous l'aisance parfaite, sous la suppression de l'effort d'expression, justement cette application journalière à l'étude qui, elle, a été précédée d'années de labeur ardu. Mais aussi quel résultat ; et quelle clarté bien française dans l'exécution, qui « offre » les émotions sans se croire obligé de les « imposer » ou de les souligner. Et quelle belle unité, quelle condescendance mutuelle, et quel beau sacrifice de sa personnalité sur l'autel de la musique. Le quintette est un tout, bien uni, fondu, un instrument docile au service de la pensée de l'auteur ».

M. Baillot, « Société de musique », *Journal du Locle*, sld [1926], article conservé dans le Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

« Ces excellents artistes réalisent un ensemble d'une homogénéité parfaite et leurs exécutions délicates, expressives et colorées sont un véritable enchantement »

X, « Le Quintette Instrumental à la Réformation », *Journal de Genève*, 24 février 1926.

« Le quintette instrumental de Paris qui est bien le groupement le plus exquis de timbre et de sonorité que l'on puisse rêver un *Trigentuo* en miniature ».

HE, « Les concerts », *Salut public*, Lyon, 6 février 1927.

« Quelle constellation originale que ce Quintette Instrumental de Paris qui réunit flûte, violon, alto, violoncelle et harpe ! A vrai dire, c'est la harpe qui étonne un peu dans cet ensemble, puisqu'on n'est plus guère habitué à ces sonorités désuètes. C'est à la flûte qu'échoit le rôle le plus sympathique ; c'est à son chant quasi immatériel que presque tous les compositeurs confient des phrases les plus émues et les plus mélodieuses et les corde sont, à côté d'elle, une résonance relativement dure. Mais si la qualité sonore des instruments fait naître des préférences, il serait injuste de faire des distinctions blessantes entre les exécutants ».

Sixtus, « 3^e concert de la société de musique de chambre », *Journal d'Alsace Lorraine*, 21 décembre 1929.

« Cette adjonction de la flûte et de la harpe aux instruments à cordes donne lieu à des sonorités très heureuses, très chatoyantes parfois, et parfois aussi très incisives dont ont bénéficié surtout les offres modernes au programme ».

Anonyme, « Lille », *Le Ménestrel*, 7 février 1930.

« Nous n'avions pas exagéré en disant que le 5^e concert Ysaÿe au Minard mardi soir, donné avec le concours du Quintette Instrumental de Paris, serait une séance sensationnelle. Messieurs René Leroy, Pierre Jamet, René Bas, Pierre Grout et Roger Boulmé ne sont pas seulement des artistes accomplis, mais ils réalisent un ensemble d'une homogénéité rarement égalée. Monsieur Bas a la finesse de jeu de Thibault, une pureté de son merveilleuse. Les exécutions ne sont pas sans analogie avec celles du groupe Secchiari dont la musique de chambre eut tant de succès au Grand Théâtre il y a quelques années. C'est la perfection du genre, avec comme caractéristiques un fondu et une souplesse d'interprétation incomparables. Nous n'avons jamais entendu jouer mieux le *Trio en ut mineur* de Beethoven qui a provoqué un réel enthousiasme ».

Anonyme, « Le Quintette Parisien », *Bien public*, Gand, 5 janvier 1928.

« L'association a dignement inauguré la série de ses concerts jeudi soir à la salle Victor Hugo avec le Quintette Instrumental de Paris, entendu l'an dernier et redemandé à juste titre. Messieurs René Bas (violon), Pierre Grout (alto), Roger Boulmé (violoncelle), René Le Roy (flûte), Pierre Jamet (harpe), composent en effet un ensemble d'une homogénéité qui s'est affirmée dans le *Quatuor en sol majeur* de Mozart, le *Trio en ut mineur* de Beethoven, la *Suite*, spécialement écrite pour le Quintette (première audition à Nice) par Vincent d'Indy et surtout la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy ».

Anonyme, « A l'Association Beethoven », *Le Petit Niçois*, 16 décembre 1928.

« Cinq hommes qu'unit la même religion tentent, depuis plusieurs années déjà, de vaincre l'inertie générale, à force de charme et de foi. C'est une gageure. Mais le destin, qui aime l'audace, leur sourit [...]. La musique de chambre chemine, par l'aristocratie même de son principe, dans des voies difficiles. Les maléfices de l'orchestre et les acrobaties irrésistibles du récital lui manquent. Elle célèbre le culte sans pompe ostentatoire ; aussi, il faut des cœur purs – nous en avons vu quelques-uns réussir et, parmi les plus purs, le groupe Capet par exemple. Mais le groupe Capet qui est un quatuor, rentre déjà dans ces hiérarchies officielles où l'admiration, avant de se hasarder, va chercher des certitudes. Ici tout déconcerte : le Quintette même qui est un groupement assez rare (sa composition violon alto violoncelle harpe flûte) et ses programmes où les compositeurs peu connus trouvent toujours accueil ».

Anonyme, « le Quintette Instrumental de Paris », Lyon républicain, 16 décembre 1928.

« On doit deux charmes à ce Quintette qui constitue un groupement nouveau et unique. C'est d'abord son absolue personnalité et sa composition qui lui permettent d'interpréter des œuvres très peu jouées qu'on est ravi de connaître. C'est ensuite la valeur musicale de son ensemble, faite du talent de chaque exécutant et de la science qui groupe et harmonise ces talents dans une variété de timbres riche et séduisante. Le quatuor à cordes a, certes, toutes les ressources et on ne s'en lasse jamais, mais il y a quelque chose de piquant dans les sonorités qu'apporte la flûte, jouant en très en dehors, et s'unissant à merveille pourtant avec les cordes (violon alto violoncelle et harpe) ».

Dieze, « Le quintette instrumental de Paris », slnd, article conservé dans le Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

« Le Quintette Instrumental de Paris possède la vertu maîtresse qui fait qu'un ensemble digne de ce nom n'est point la réunion artificielle et banale d'interprètes honorables, mais bien la création d'un être unanime doué d'une vie artistique qui lui appartient en propre dans ce domaine. La somme des parties n'est pas nécessairement égale au seul total : il convient de considérer le résultat artistique. On voit des musiciens d'élite constituer de déplorables quatuor. Le Quintette de Paris sait exprimer les moindres nuances, les plus subtiles intentions, mais sans en souligner les contours, sans les isoler du milieu pour lequel elle furent conçues, excellent au contraire à les faire jaillir du rythme général de l'œuvre dont elles sont l'émanation ».

R d'Etiveaud, « 7^e soirée d'entre-soi », *Revue Limousine*, Limoges, 1^{er} avril 1929.

« On n'imagine pas, en effet, assemblage plus harmonieux, mieux fusionné que celui de ces cinq instruments en somme assez disparates sur le fond. Des trois instruments à cordes s'élèvent, aérienne, d'une pureté cristalline, la flûte de Monsieur Le Roy, tandis que sur cet ensemble exquis, la harpe de Monsieur Jamet égrène les gouttes de rosée de ses diaphanes *pizzicati*. Mais, loin de vouloir briller uniquement par le charme de leur virtuosité, ces messieurs entendent faire "de la musique" ».

GF, « Le deuxième concert de la société de musique de chambre », *Journal d'Alsace Lorraine*, 16 décembre 1933.

« Un Quintette supérieurement remarquable par son homogénéité, la qualité des sons, la virtuosité et la finesse dans l'exécution. Tout est en place, mesuré, dosé, délicat ! ».

Camoin, "La musique à Toulon", *Petit Var*, 29 novembre 1935.

Alors que, depuis tantôt deux siècles, les compositeurs ont pris peu à peu l'habitude de désigner rigoureusement les instruments auxquels ils destinent leurs œuvres de chambre, et qu'ils s'en tiennent de plus en plus à quelques formations d'un usage courant, qu'ils sont assurés de rencontrer partout, les musiciens des époques antérieures laissaient à l'interprète toute latitude d'adapter leurs ouvrages aux moyens dont celui-ci disposait.

Selon les circonstances, la flûte, le hautbois venaient prendre la place du violon ou de la viole ; le basson suppléait à la carence de la viole de gambe, de la basse de viole ou du violoncelle ; et, tour à tour, le théorbe, le clavecin ou l'orgue recevaient la mission de soutenir l'ensemble en réalisant la « basse continue ».

C'est ainsi que la plupart des auteurs du XVII^e et du début du XVIII^e siècle précisent que leurs œuvres sont « pour toutes sortes d'instruments » et que le grand Couperin, pour ne parler que de lui, note, dans la préface de ses *Concerts royaux* (1722), que ces pièces conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et aussi au basson, et qu'en une autre occasion, parlant du délicieux tableau qu'il a intitulé *Le Rossignol en amour*

et qu'il a inséré dans le 14^e ordre de ses *Livres pour clavecin*, il attire l'attention des exécutants sur le fait que le morceau « réussit sur la flûte traversière on ne peut pas mieux, quand il est bien joué ».

Cette liberté qui n'était assurément pas sans charme avait, de surcroît, l'avantage de faciliter considérablement l'audition d'un ouvrage, puisqu'il était admis que ce n'était point trahir les intentions de l'auteur de recourir aux formations les plus inattendus et d'utiliser dans ce but des éléments très divers que l'on pouvait avoir momentanément sous la main.

Aujourd'hui où cet usage s'est perdu et où un compositeur n'écrit plus – ou presque – qu'à l'intention de groupes instrumentaux traditionnellement fixés et nettement déterminés à chaque fois, un ensemble qui, tel le Quintette parisien, échappe quelque peu à la règle générale se trouve fort en peine lorsqu'il veut constituer un répertoire étendu.

Bien qu'innombrable, la littérature de chambre actuellement existante lui demeure à peu près interdite, destinée qu'elle est dans son immense majorité au quatuor d'archets, avec ou sans piano, au quintette des vents et à quelques autres types qui ne sont pas exactement conformes à ses possibilités particulières.

En ce qui concerne la musique moderne le Quintette Instrumental de Paris n'a donc d'autres ressources que de susciter l'éclosion de partitions expressément conçues pour lui [...]. Reste le répertoire ancien que nos musiciens ont tout loisir d'adapter selon leurs besoins, se conformant ainsi aux usages de l'époque ».

Aloys Moses, « Aux nouveaux concerts : le Quintette Instrumental de Paris », journal inconnu [Lausanne], 17 octobre 1934, article conservé dans le Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

Annexe n° 32 : dispositions de jeu chez les quartettistes

Quatuor Joachim (disposition en carré) - 1903



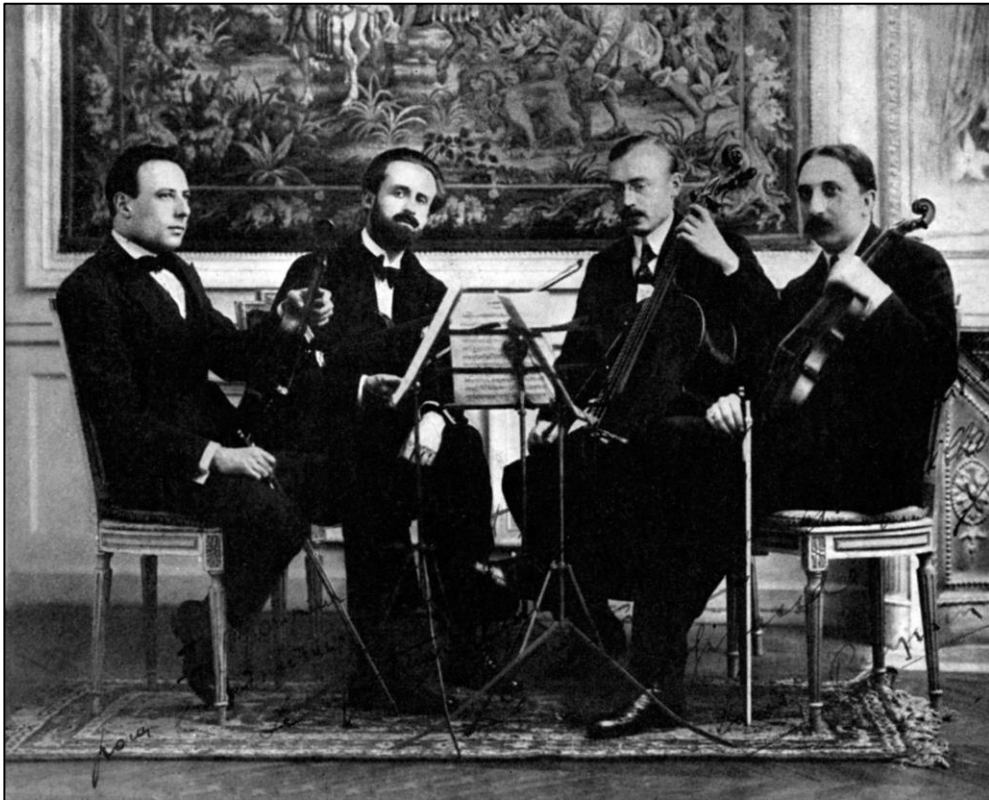
Le quatuor Joachim lors d'un concert à Berlin en 1903, représenté par Felix Possart.
Publié dans le journal *Musica* n° 18, mars 1904, p. 279.

Quatuor Capet (disposition en « parallélogramme ») - 1906



Le quatuor Capet en répétition en 1906, illustration publiée dans le journal *Musical* n° 20, mai 1904, p. 313.

Quatuor Poulet (disposition en « parallélogramme ») - 1925



Photographie du Quatuor Poulet en 1925. Crédits photo Tully Potter/Bridgeman Images.

Quatuor Calvet (disposition en « parallélogramme ») – 1948



Capture d'écran de la captation vidéo du *Quatuor* de Ravel interprété par le Quatuor Calvet et diffusé sur la radio Süddeutscher Rundfunk, le 2 août 1946. Vidéo publiée par Mélo Classic en 2016.

Quatuor Loewenguth (disposition en arc de cercle) – ca. 1950



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Photographie du Quatuor Loewenguth, ca. 1950.
Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, disponible sur Gallica.

Annexe n° 33 : hommage et amitiés

Poème de Pierre Pasquier à l'attention de Pierre Jamet

A notre grand ami Monsieur Pierre Jamet, inspiré par son jeu merveilleux
Le 1^{er} décembre 1930

Du haut des monts parcourant la terre
Gaie bleue, mirant le ciel et l'éther,
Une petite source innocente et claire
En chantant s'achemine pour rejoindre la mer.

Le soir tombe et des bosquets lointains
Montent en chœur les mélodies nocturnes
De mille êtres inconnus, pareil au vague refrain
Qui repose dans les cendres de quelqu'ancienne urne ...

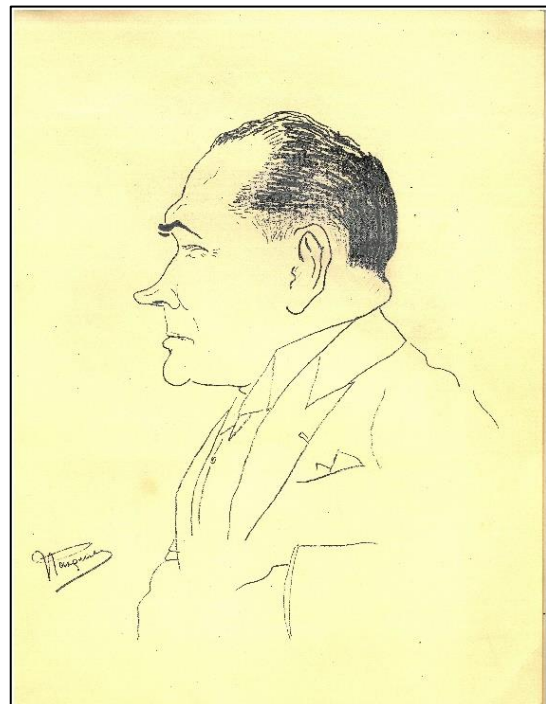
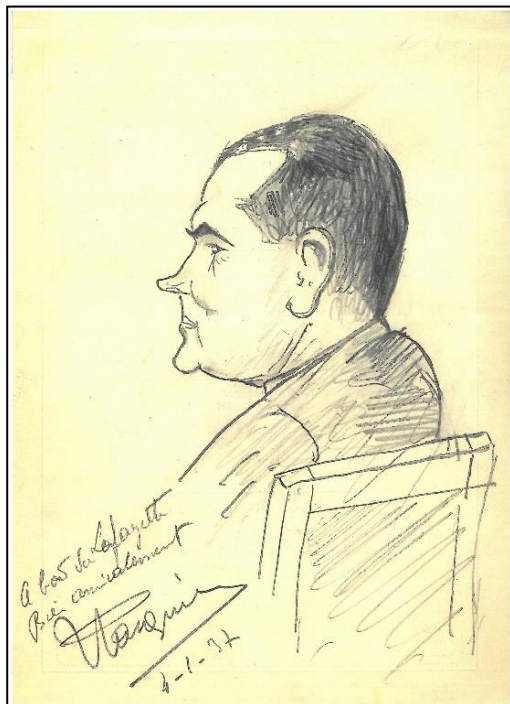
Un prince aux yeux candides et langoureux
Fils d'Euterpe qu'elle enveloppe d'une invisible écharpe,
Ce soir possédait le sortilège des dieux
Glissant ses mains fines sur les cordes de sa harpe.

Est-ce la rosée qui tombe dans le jasmin
Ou l'aile du papillon enivré qui tressaille
Sur la fleur éblouie par sa gracieuse taille,
Ou le parfum qui émane de quelqu'être surhumain ?

Pierre Pasquier

Document manuscrit autographe conservé dans le Fonds Jamet, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

Caricature de René Le Roy par Pierre Pasquier



Originaux conservés dans le Fonds Le Roy, Bibliothèque La Grange-Fleuret.

TABLE DES ANNEXES

<i>Annexe n° 1 : le Trio Cortot-Thibaud-Casals</i>	5
<i>Annexe n° 2 : le Trio Pasquier</i>	6
<i>Annexe n° 3 : le Quatuor Calvet</i>	7
<i>Annexe n° 4 : Pierre Jamet, « Liste de tous les Quintettes écrits jusqu'en 1949 »</i>	8
<i>Annexe n° 5 : présentation de la méthodologie analytique</i>	9
<i>Annexe n° 6 : programmation de la SNM et de la SMI entre 1919 et 1935</i>	10
<i>Annexe n° 7 : attestations de participation de René Le Roy à diverses formations orchestrales</i>	11
<i>Annexe n° 8 : première plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris (1923)</i>	12
<i>Annexe n° 9 : seconde plaquette publicitaire du Quintette Instrumental de Paris (1928)</i>	13
<i>Annexe n° 10 : répertoire des œuvres en quintette composées à l'attention du Quintette Pierre Jamet</i>	14
<i>Annexe n° 11 : chronologie des concerts donnés par le Quintette Instrumental de Paris (Paris, province, étranger) de 1923 à 1940</i>	14
<i>Annexe n° 12 : calendrier des engagements de Pierre Jamet (saison 1934-1935) établi par le Bureau de Concerts Marcel de Valmalète</i>	28
<i>Annexe n° 13 : le Quintette Instrumental de Paris en 1930</i>	29
<i>Annexe n° 14 : installation de Pierre Jamet à Stockholm (1930)</i>	30
<i>Annexe n° 15 : les concerts à bord du Paquebot transatlantique</i>	31
<i>Annexe n° 16 : photographies réalisées lors de la tournée américaine du Quintette Instrumental de Paris (1935)</i>	32
<i>Annexe n° 17 : itinéraire des tournées en Amérique du Nord</i>	34
<i>Annexe n° 18 : affiche publicitaire de la deuxième tournée américaine du Quintette Instrumental de Paris (1935)</i>	36
<i>Annexe n° 19 : feuille de route des transports empruntés par le Quintette Instrumental de Paris lors de leur première tournée américaine (1934)</i>	37
<i>Annexe n° 20 : correspondance professionnelle de Pierre Jamet en Amérique (intercession de Nadia Boulanger)</i>	39
<i>Annexe n° 21 : lettre de Pierre Jamet à Rubin Goldmark</i>	41
<i>Annexe n° 22 : le métier d'imprésario, par Marcel de Valmalète</i>	42
<i>Annexe n° 23 : artistes gérés par Marcel de Valmalète pour la saison 1935-1936</i>	43
<i>Annexe n° 24 : répertoire interprétatif du Trio Cortot-Thibaud-Casals</i>	46

<i>Annexe n° 25 : répertoire interprétatif du Trio Pasquier.....</i>	<i>48</i>
<i>Annexe n° 26 : répertoire interprétatif du Quatuor Calvet.....</i>	<i>52</i>
<i>Annexe n° 27 : répertoire interprétatif du Quintette Instrumental de Paris</i>	<i>54</i>
<i>Annexe n° 28 : l'ensemble Ars Rediviva, Claude Crussard.....</i>	<i>57</i>
<i>Annexe n° 29 : Jacques Pillois, Cinq Haïkai</i>	<i>58</i>
<i>Annexe n° 30 : Marguerite Béclard d'Harcourt, En regardant Watteau.....</i>	<i>59</i>
<i>Annexe n° 31 : recensions de presse sur le Quintette Instrumental de Paris.....</i>	<i>60</i>
<i>Annexe n° 32 : dispositions de jeu chez les quartettistes</i>	<i>64</i>
<i>Annexe n° 33 : hommage et amitiés</i>	<i>67</i>

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)

Résumé

En 1922, le flûtiste René Le Roy eut l'idée de créer une formation chambriste dont l'effectif instrumental atypique (flûte, harpe et trio à cordes) n'est pas sans rappeler celui de la *Sonate pour flûte alto et harpe* de Debussy. Le Quintette Instrumental de Paris poursuit une intense carrière musicale jusqu'en 1940, grâce au concours de Marcel Grandjany puis de Pierre Jamet à la harpe, René Bas au violon, Pierre Grout à l'alto et Roger Boulmé au violoncelle. À l'issue de la guerre, le Quintette se reforme sous l'impulsion de son harpiste dont il porte désormais le nom. Comment le groupement est-il parvenu à s'implanter et pérenniser son activité, alors même qu'il ne disposait d'aucun répertoire préexistant ? La première partie de cette thèse présente une reconstitution de la trajectoire musicale de l'ensemble (1922-1940). Une deuxième partie revient sur les stratégies de carrière mises en place pour promouvoir son activité en France comme à l'étranger (fonctions de l'impresario, rôle de l'A.F.A.A. et intercession de Nadia Boulanger). La programmation de concerts et le répertoire interprétatif du Quintette sont mis en regard d'autres formations de la même époque, en particulier le Trio Cortot-Thibaud-Casals, le Trio Pasquier et le Quatuor Calvet. La troisième partie aborde le répertoire en quintette, comprenant près d'une trentaine d'œuvres composées à leur intention. Appliquée aux dix quintettes les plus représentatifs (Jongen, Roussel, d'Indy, Pierné, Cras, Ropartz, Schmitt, Malipiero et Françaix), l'analyse de l'écriture et de la gestion de l'effectif permettra d'appréhender les enjeux d'homogénéité sonore ainsi que les nouveaux terrains d'exploration du timbre.

Mots-clés : Quintette Instrumental de Paris ; musique de chambre ; France ; 1900-1945 ; quintette ; harpe ; flûte ; Le Roy (René) ; Jamet (Pierre).

The “Quintette Instrumental de Paris” and the practice of chamber music in France during the interwar period: their career and repertoire (flute, harp and string trio)

Summary

In 1922, the flutist René Le Roy had the idea of creating a chamber ensemble with an atypical combination of instruments (flute, harp and string trio) that is reminiscent of Debussy's *Sonate pour flûte, alto et harpe*. The “Quintette Instrumental de Paris” had a well-filled musical career until 1940, thanks to the presence of Marcel Grandjany, and then Pierre Jamet on the harp, René Bas on the violin, Pierre Grout on the viola and Roger Boulmé on the cello. After the war, the harpist Pierre Jamet re-formed the quintet, which now bears his name. How did the group manage to get established and sustain their activity, even though they had no pre-existing repertoire? The first part presents a reconstruction of the ensemble's musical trajectory (1922-1940). The second section looks at the career strategies that were implemented to promote the ensemble's activities in France and abroad (the role of the impresario, the role of the A.F.A.A. and Nadia Boulanger's involvement). The Quintet's concert programme and interpretative repertoire are compared with those of other groups from the same period, in particular the Trio Cortot-Thibaud-Casals, the Trio Pasquier and the Quatuor Calvet. The third part deals with the quintet repertoire, including some thirty works that were composed for them. An analysis of the writing and the management of the ensemble, applied to the ten most representative quintets (Jongen, Roussel, d'Indy, Pierné, Cras, Ropartz, Schmitt, Malipiero and Françaix), will allow us to tackle the issues of sonic homogeneity as well as the new areas of exploration of timbre.

Keywords : Quintette Instrumental de Paris ; chamber music ; France ; 1900-1945 ; quintet ; harp ; flute ; Le Roy (René) ; Jamet (Pierre).

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 433 – Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie