

Caroline Boissier-Butini (1786-1836)

Pianiste, compositrice

Par Irène Minder-Jeanneret, musicologue

Éléments biographiques.....	2
Caroline Boissier-Butini et le piano	4
Caroline Boissier-Butini compositrice	6
Les sonates pour piano	6
La Sonatine 1e dédiée à Mlle Valérie Boissier	8
Les variations pour piano	9
La Fantaisie sur l'air de la Belle Rosine	10
Les Variations sur deux airs languedociens	11
Le Caprice sur l'air d'une ballade écossaise.....	11
Le Caprice et variations sur un air bohémien	12
Le concerto pour piano et orchestre no 5 en ré majeur, « irlandais »	13
Le concerto no 6 Suisse pour piano, flûte obligée et cordes	14
Le Divertissement avec polonaise en la.....	15
La Pièce pour l'orgue.....	16
Bibliographie	18
Discographie	18
Association de promotion.....	18

Éléments biographiques

Caroline Butini (Genève, 2 mai 1786 - Genève 17 mars 1836) est l'aînée des deux enfants de Pierre Butini et de Jeanne-Pernette, née Bardin. Le père, un médecin de renommée européenne, était un grand amateur de musique, sans pour autant être musicien lui-même; il aura été l'inspirateur principal des activités musicales de Caroline. Dans l'entourage familial, personne ne semble avoir eu de talent musical qui pourrait expliquer la vocation de Caroline. À vingt ans, elle note dans son journal intime: « J'ai consacré un tiers de ma vie à la musique ».

Par son origine familiale, Caroline Butini appartient au patriciat de Genève. Elle grandit dans un contexte qui encourage la formation des garçons comme celle des filles et acquiert une vaste culture générale. À 22 ans, elle est mariée à Auguste Boissier (1784-1856). À ses côtés, elle a pu développer ses talents et devenir une personnalité artistique autonome. Tout porte à croire qu'Auguste, lui-même violoniste amateur passionné à côté de son activité de gestionnaire de ses domaines agricoles, a soutenu les activités de pianiste et de compositrice de sa femme.

En 1810 naît un premier enfant, Edmond, et trois ans plus tard, un second, Valérie. La famille passe les hivers à Genève et les étés dans son manoir de Valeyres-sous-Rances, entre Orbe et Yverdon. Les deux enfants bénéficient d'une éducation empreinte à la fois d'affection et d'encouragement, qui leur permettra à tous les deux de réaliser une oeuvre importante au cours de leur vie: Edmond sera un botaniste renommé et Valérie, connue sous son nom d'alliance de Comtesse de Gasparin, acquerra une renommée d'écrivaine et de réformatrice sociale comme fondatrice de la première école d'infirmières laïque, « La Source », à Lausanne. Comme sa mère, elle sera une excellente pianiste et c'est à Paris, auprès de Franz Liszt et d'Anton Reicha, qu'elle perfectionnera son jeu et ses connaissances en composition durant l'hiver 1831-1832.

Caroline Boissier-Butini est, selon l'état actuel des recherches, l'une des personnalités musicales les plus polyvalentes de sa génération en Suisse. Tant comme pianiste que comme compositrice, elle a dû bénéficier d'une excellente formation. Jusqu'à présent, aucune mention de professeur-e de musique n'a toutefois été retrouvée dans ses écrits personnels. Nicolas Bernard Scherer (1747-1821), organiste titulaire de la cathédrale Saint-Pierre de Genève et lui-même compositeur, est un maître envisageable. Les nombreuses références à des activités d'apprentissage autonomes, même à plus de trente ans, permettent aussi d'envisager qu'elle se soit formée de manière largement autodidacte. Nous ignorons quelle est l'intention des parents Butini lorsqu'ils permettent à leur fille d'acquérir une formation musicale de haut niveau, qui lui permet de jouer les pièces les plus complexes et de composer dans l'esprit de son temps. Son appartenance sociale exclut d'emblée tout projet professionnel. Le journal intime que Caroline Butini tient durant les années qui précèdent son mariage nous renseigne sur l'image qu'elle se fait d'une bonne épouse et sur les attentes de la

société genevoise. On en déduit que dans l'emploi du temps d'une bourgeoise genevoise, il n'y a théoriquement pas de place pour une activité créatrice autonome et encore moins pour une pratique intensive de la musique, art plutôt déconsidéré dans la cité de Calvin d'alors. La régularité avec laquelle Caroline Boissier-Butini compose après son mariage est d'autant plus surprenante.

Ses activités musicales ont fait l'objet d'une mention dans l'un des périodiques musicaux les plus réputés de son temps, la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. Dans l'édition du 1^{er} mars 1815, un correspondant de passage à Genève relève « la facilité inouïe [de Madame Boissier] sur le piano » , notamment lorsqu'elle interprète un concerto de sa propre plume.

À Genève, où la vie musicale bourgeoise ne se développe que timidement au début du 19^e siècle, la musicienne apparaît cinq fois à l'affiche des concerts de la Société de musique, jouant entre autres ses propres œuvres. Au printemps 1818, Caroline Boissier-Butini se mesura aux meilleurs pianistes présents à Paris et à Londres. Elle joua ainsi devant Marie Bigot, Ferdinand Paër, Friedrich Kalkbrenner et Johann Baptist Cramer, qui louaient unanimement son savoir-faire, tant comme compositrice que comme interprète. Elle avait le projet de publier ses œuvres chez Ignace Pleyel à Paris, mais ce plan échoua et c'est avec Leduc qu'elle conclut un contrat, sans qu'il subsiste de traces d'une telle publication. À Genève, dont la vie musicale était en retard par rapport à des villes européennes d'importance comparable, Caroline Boissier-Butini se produisit plusieurs fois dans les concerts de la Société de musique locale, notamment en jouant ses propres œuvres. Parmi les œuvres de Caroline Boissier-Butini que nous connaissons, on trouve une très grande majorité de pièces purement instrumentales. On est également frappé de constater que Caroline Boissier-Butini s'est faite ethnomusicologue avant la lettre: dans une lettre de 1811, elle décrit comment elle transcrit les chansons qu'une habitante de Valeyres lui a chantées. L'une ou l'autre de ces mélodies est-elle citée dans son concerto *Suisse* ?

De son vivant, la réputation de Caroline Boissier-Butini musicienne s'étendait à une bonne partie de la Suisse. Après sa mort, la famille a soigneusement conservé ses compositions et ses écrits personnels (journaux intimes, lettres, autres documents). En 1923, des descendants lui ont procuré une certaine notoriété en éditant, sous le nom de « Madame Auguste Boissier », le compte-rendu des leçons de piano que sa fille Valérie reçut de Franz Liszt à Paris en 1831; l'ouvrage, publié sous le titre de *Liszt pédagogue*, a connu plusieurs rééditions et traductions. L'étude des œuvres et des activités musicales de Caroline Boissier-Butini jette un coup de projecteur sur une époque de bouleversements politiques, sociétaux et culturels à Genève et en Suisse, encore peu étudiée sous l'angle de la musique.

Caroline Boissier-Butini et le piano

« Je suis meilleure que les clavecinistes de Paris. »

Voilà la place que Caroline Boissier-Butini, bien consciente de sa valeur, s'est elle-même attribuée dans la ronde des pianistes qu'elle avait entendus au cours de son séjour à Paris au printemps 1818. Mais comment une représentante de la grande bourgeoisie genevoise en arrive-t-elle à comparer ses aptitudes de pianiste à celle des professionnels de son temps, alors que son statut social ne prévoyait pas la pratique d'un art à un niveau aussi élevé?

Durant cette année 1818, Auguste et Caroline Boissier-Butini font leur premier grand voyage après la naissance des enfants. Dans son journal de voyage, Caroline Boissier précise qu'elle a quatre buts : elle veut se mesurer aux pianistes présents à Paris, elle veut entendre de la musique bien interprétée, elle veut publier quelques-unes de ses compositions et enfin, elle veut acheter un piano à queue pour elle-même ainsi qu'un fortépiano pour son père. En jouant un rôle actif dans la vie musicale parisienne et en choisissant selon des critères qu'elle a définis avec précision des instruments qu'elle n'a visiblement pas trouvés à Genève, elle dépasse largement le cadre du voyage culturel et d'agrément à Paris courant dans la bourgeoisie genevoise.

En été 1811 ou 1812 déjà, le couple avait voyagé en Suisse occidentale, rendant notamment visite au célèbre facteur d'orgues et de pianos Alois Mooser (1770-1839) à Fribourg. Curieusement, et bien qu'elle ait passé un après-midi à jouer avec enthousiasme sur le fameux « instrument-orchestre » de Mooser, Caroline Boissier-Butini ne mentionne ni le projet d'achat d'instrument dans les lettres qu'elle écrit en route à ses parents, ni pourquoi elle n'envisage pas l'achat d'un instrument de ce facteur. Cinq ans plus tard, Caroline Boissier-Butini passera ses journées à Paris à chercher un instrument satisfaisant.

Ainsi, en mars et avril 1818, la musicienne a dû essayer quelque 120 instruments chez six facteurs mentionnés nommément, ainsi que chez une douzaine de marchands d'instruments. Trois jours après son arrivée à Paris, le facteur de pianos Ignace Pleyel lui livre gratuitement un piano en prêt dans sa chambre d'hôtel ; déçue de l'instrument, elle écrira qu'il n'est pas question d'acheter « un pareil chaudron ». Cette quête d'instruments est documentée de manière détaillée dans les journaux de voyage et dans les lettres que Caroline Boissier-Butini adresse à ses parents. Sa démarche systématique et son analyse précise des particularités des instruments joués jette un jour nouveau sur les manufactures de piano parisiennes. Après deux semaines seulement, elle choisira, pour son père, un fortépiano de Charles Lemme, ancien collaborateur de Pleyel : « Ce piano est à 5 octaves & demie & à 5 pédales. Pédale sèche, pédale qui lève les étouffoirs, pédale douce, basson & tambourin avec grelots. Son clavier de bas en haut est parfaitement égal & il y a une juste proportion dans l'échelle des sons, ce qui fait que la basse est moins forte que dans ceux de Freudenthal, mais plus en harmonie avec le dessus. Les notes du haut sont sonores, sans le moindre bruit de bois & d'une très belle

qualité de son. Les pédales jouent bien & sont bien distinctes pour l'effet. Enfin, le toucher est éminemment facile, perlé, net, brillant. Toutes les touches répondent & parlent, elles supportent les épreuves différentes, les passages les plus difficiles & qui échouent si souvent, comme des coups répétés sur la même note. »

Par contre, aucun des instruments parisiens pris en considération ne correspond à la vision qu'elle se fait d'un bon piano à queue. Le moins décevant est un instrument de type nouveau de la manufacture Broadwood, qu'elle joue à plusieurs reprises dans le salon de Marie Bigot. Mais là encore, elle déplore le manque d'homogénéité du timbre et la lourdeur des touches. L'espoir de trouver un instrument plus plaisant dans cette manufacture pousse néanmoins les Boissier à entamer le voyage pour Londres. Le jour après son arrivée, Caroline Boissier-Butini se rend chez les frères Broadwood, chez Kirkman et chez Tomkinson et en trois jours seulement, elle arrête son choix : ce sera un « 6 octave grand pianoforte » de Broadwood. Si l'instrument lui-même est perdu, nous pouvons nous faire une bonne idée de ses caractéristiques sonores, dans la mesure où Broadwood, à l'époque considérée, ne construisait que deux types de pianos à queue : celui de Mme Boissier est du même type que celui qui fut utilisé pour les présents enregistrements et que celui qui la maison Broadwood a envoyé Ludwig van Beethoven en 1817, conservé au Musée historique national de Budapest, à savoir le plus grand des deux modèles, à six octaves (do-do4).

Le fait d'avoir pu rencontrer les deux pianistes Johann Baptist Cramer et Friedrich Kalkbrenner constitue un autre moment phare de cette escapade à Londres aux yeux de Caroline Boissier-Butini. Sur recommandation, elle a en effet pu rendre visite à ces deux musiciens, qui lui ont joué et à qui elle a joué à son tour. Ces rencontres sont elles aussi consignées avec précision par la musicienne, qui nous livre ainsi un témoignage exceptionnel de la technique des deux maîtres, récolté par la Genevoise en un même jour d'avril de 1818.

Caroline Boissier-Butini compositrice

En tentant d'établir une typologie des œuvres disponibles de Caroline Boissier-Butini, on s'aperçoit qu'elle a composé d'une part des pièces de virtuosité faites pour plaire et pour impressionner, tels les sept concerti pour piano, neuf morceaux de bravoure („romances“, „thèmes/airs variés“) sur des motifs populaires de pays divers et neuf œuvres de musique de chambre pour trois à cinq instruments ; d'autre part, il y a trois sonates pour piano qui sont clairement de la musique « sérieuse », ainsi que la « Sonatine 1^{ère} dédiée à Mlle Valérie Boissier », morceau pédagogique composé pour sa fille, et enfin la « Pièce pour l'orgue ». Ainsi, toutes les œuvres que nous connaissons de Caroline Boissier-Butini comprennent un instrument à clavier. On peut partir de l'hypothèse qu'elle a composé pour ses propres besoins, ce qui n'est pas étonnant, composition et interprétation faisant encore une unité pour les musiciennes et les musiciens de sa génération.

Les partitions dont nous disposons sont des manuscrits ; aucune pièce éditée n'a été encore été retrouvée, alors que Mme Boissier a passé un contrat avec l'éditeur Leduc en 1818 ; ces manuscrits sont probablement des versions non définitives et non prévues pour la publication, si l'on considère les indications erratiques concernant les tempi et le phrasé. Par ailleurs, les altérations manquent pratiquement partout dans les octaves sur plusieurs mesures. On note que dans les pièces de musique de chambre, les parties sont plus soignées que la partition de piano, ce qui peut nous faire penser que cette dernière servait avant tout d'aide-mémoire à la compositrice-interprète. Les interprétations des deux sonates du présent CD se basent sur les éditions publiées chez Müller und Schade en 2010, alors que les autres pièces sont interprétées d'après des transcriptions numériques des manuscrits. Une connaissance approfondie des conventions de notation du début du 19^e siècle est requise pour pouvoir approcher ces partitions.

Les sonates pour piano

Lors de la redécouverte de l'oeuvre de Caroline Boissier-Butini en 2002, nous étions étonnés d'y trouver des sonates pour piano. De son vivant, ce genre n'était représenté en France pratiquement que par des musiciens d'origine allemande ou marqués par la culture musicale allemande. Genève ayant été occupée par la France de 1798 à 1814, la culture musicale de la jeune Caroline Butini a nécessairement été française avant tout ; toutefois, aucune étude n'a encore été effectuée au sujet de l'influence de la France sur la musique à Genève durant les années d'occupation. Est-ce pour manifester son opposition à l'envahisseur que la jeune musicienne a abordé, avec la sonate, un genre peu cultivé en France ?

Dans le répertoire ou le catalogue des œuvres d'une musicienne ou d'un musicien de sa génération, la sonate fait figure de moyen pour atteindre une personnalité artistique autonome,

contrairement au concerto, qui avait pour vocation de mettre en exergue la virtuosité des interprètes. La différenciation entre musique divertissante et musique sérieuse, également sensible en France depuis le début du 19^e siècle dans le domaine de la musique instrumentale et surtout dans celui de la musique de chambre, devait être un phénomène connu de Caroline Boissier-Butini : dans les années 1810, elle a décidé à deux reprises de ne plus composer pendant une année, « afin d'étudier les anciens maîtres » et de consolider ainsi ses bases dans le domaine de la composition. Une telle démarche prouve qu'elle considérait son activité musicale avec sérieux et qu'elle entendait développer un profil artistique individuel. Cette volonté se retrouve dans son projet de publication d'oeuvres à Paris en 1818.

La forme sonate telle qu'elle est exposée par Adolf Bernhard Marx („Die Lehre von der musikalischen Komposition“, Leipzig 1837-1847) pour décrire les symphonies et les sonates de Ludwig van Beethoven n'a été élevée au rang de norme que durant la deuxième moitié du 19^e siècle, notamment pour analyser les sonates les plus complexes de Ludwig van Beethoven et pour l'enseignement de la composition. Aujourd'hui, compte tenu des innombrables dérogations à la forme sonate classique et préromantique, on considère plutôt cette règle comme un repère et non plus comme une norme fondée historiquement et contraignante musicalement. On trouve également une explication intéressante de ces digressions formelles en comparant les définitions de la sonate dans les dictionnaires musicaux respectivement allemand et français du début du 19^e siècle. Le théoricien de la musique allemand Heinrich Koch écrit en 1802, à propos de la sonate : « Il ne suffit pas que dans une sonate, le thème de chacune des parties exprime un certain sentiment ; il faut encore que pour perpétuer ce sentiment, que les thèmes secondaires qui en découlent produisent des tournures toujours nouvelles et intéressantes pour que le cours de la musique capte sans cesse l'attention et que l'expression du sentiment sous toutes ses formes gagne nos cœurs. » Dans la définition de la sonate que donne son homologue français François-Joseph Castil-Blaze en 1821, on ne trouve par contre aucune indication concernant la forme et le déroulement de la pièce. Castil-Blaze se contente de dire que la sonate est « une pièce de musique instrumentale, composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différents. (...) Dans une composition de ce genre, on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui résonnent le mieux, soit par la hardiesse de l'exécution. (...) Handel, Bach, Mozart, Haydn, Clementi, Cramer, Dussek, Beethoven, Steibelt, Pleyel, Adam, Kalkbrenner, mademoiselle de Montgeroult, etc. ont composé de belles sonates. »

On ne s'étonnera donc pas si les sonates de Caroline Boissier-Butini et de ses contemporaines et contemporains français ne suivent pas le schéma longtemps considéré comme classique. Dans ses sonates, la Genevoise montre en revanche sa détermination à surmonter la virtuosité pure et à produire une émotion à partager avec le public : musicalement, nous voici arrivés à l'époque romantique. Les sources d'inspiration mélodique de Caroline Boissier-Butini sont une fois de plus les mélodies d'inspiration populaire (1^{ère} sonate : 2^e mouvement ; 2^e sonate : 3^e mouvement), ainsi que dans le répertoire classique. Plus surprenante, cette évocation d'un choral protestant dans le dernier mouvement de la deuxième sonate.

Pour ce qui est de la désignation des mouvements des deux sonates, on constate que la compositrice ne donne aucune indication pour les premiers mouvements; il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un allegro dans les deux cas. Le mouvement médian de la première sonate est un adagio, celui de la deuxième un andante. Les deux sonates se terminent par un rondo, qui donne à la compositrice l'occasion de fournir une preuve supplémentaire de son talent pour la variation.

La Sonatine 1e dédiée à Mlle Valérie Boissier

Caroline Boissier-Butini a composé cette courte pièce pour sa fille Valérie, qui sera mieux connue comme écrivaine et réformatrice sociale sous son nom d'alliance de Comtesse de Gasparin (1813-1894). Il est prouvé que Valérie s'est mise au piano dès l'âge de cinq ans. On peut donc admettre que la sonatine a été écrite par sa mère entre 1817 et 1820. Le terme de « sonatine » est à prendre ici au sens mozartien de « sonate courte et facile destinée aux débutants ». De par sa longueur de 42 mesures, elle correspond aux petites pièces que Johann Nepomuk Hummels a publiées en 1827 dans sa méthode intitulée « Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel » (Indications théoriques et pratiques complètes pour jouer du fortepiano). Alors que la numérotation renvoie à l'existence d'autres pièces du même genre, elles demeurent actuellement introuvables; on ne sait pas non plus si cette « Sonatine 1^e » devait comporter d'autres mouvements. Il est surprenant que seules les neuf premières mesures soient munies de doigtés autographes de la compositrice. Cet autographe n'est-il qu'une première esquisse pour une ou plusieurs sonatines conservées ailleurs ? Ou cette page aux allures d'esquisse suffisait-elle à Mme Boissier pour exercer un aspect technique particulier avec sa fille ? La musique telle qu'elle se présente semble être destinée à entraîner l'expression de certaines tournures.

L'intérêt de la pièce réside dans sa vocation pédagogique. Caroline Boissier-Butini s'est penchée sur des questions de technique d'apprentissage tout au long de sa vie. À la fin de son journal de voyage de 1818, après s'être entretenue avec Cramer et Kalkbrenner, elle tire un bilan intermédiaire de son activité de musicienne : elle continuera de jouer les fugues de Jean Sébastien Bach, de même que les études de Cramer et « de tous les classiques » que Cramer lui a recommandés. Elle se promet de ne rien composer pendant une année, mais d'apprendre à improviser plus facilement et plus spontanément en exerçant sont agilité. De même, elle entend jouer avec davantage de sensibilité et avec un toucher plus différencié. La reconnaissance des deux maîtres, à Londres, a confirmé ses choix et lui a donné des ailes: « Kalkbrenner, en m'entendant, a déclaré que j'avais un toucher frère du sien, il s'est reconnu dans tous mes passages. Cramer m'a dit que sans l'étude approfondie de tous ses exercices je ne serais jamais devenue ce que je suis. »

Son savoir-faire est d'autant plus impressionnant que nous ne savons pas auprès de qui, jeune fille, elle a appris la musique. Elle-même sera la maîtresse de piano et de musique de sa propre fille dès le début. Pour compléter sa formation pianistique, Valérie recevra les leçons

du jeune mais néanmoins déjà célèbre Franz Liszt durant l'hiver 1831-1832, que les Boissier passent en famille à Paris. Caroline accompagnera sa fille à ces leçons et fera l'exact compte-rendu écrit de l'enseignement du jeune homme – il n'a qu'une année de plus que sa élève. Ces comptes-rendus seront publiés par les descendants sous le titre de « Liszt pédagogue » en 1923; l'ouvrage, qui donne une description exceptionnelle des approches pédagogiques du musicien, connaîtra de nombreuses traductions et rééditions. Liszt écrira d'ailleurs quelques exercices de virtuosité pour Valérie ; après maints détours, ce manuscrit a été racheté dans une vente aux enchères par un descendant, au printemps 2013.

Les variations pour piano

Caroline Boissier-Butini fait partie de cette première génération de compositrices et de compositeurs qui ont fait du « thème varié » un genre musical entièrement composé, sans laisser aux interprètes de possibilités d'improviser. Elle fait aussi partie de la génération qui a utilisé les variations comme fondement de leur œuvre. Ainsi, la moitié des œuvres de Ludwig van Beethoven contient des variations, tous genres confondus. La forme préférée de la Genevoise, constituée d'une introduction, de sept variations et d'un mouvement final, est aussi celle que l'on retrouve chez Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) et chez Carl Maria von Weber (1786-1826). Nous connaissons aujourd'hui quatre pièces pour piano de Caroline Boissier-Butini basées sur des variations. Dans le cas des « Variations sur l'air 'Dormez donc mes chers amours' » (CD VDE-Gallo 1406) et des « Caprices sur l'air d'une ballade écossaise », le thème est un morceau connu : dans le premier cas, il s'agit d'une chanson populaire française du 18^e siècle, devenue célèbre après avoir été citée dans le ballet-pantomime « La somnambule » de Ferdinand Hérold, créé en 1827, mais répandu et présent dans des recueils vocaux et instrumentaux imprimés déjà auparavant. Quant à « Roy's Wife of Aldivalloch », qui forme le thème du « Caprice sur l'air d'une ballade écossaise », il s'agit de l'une des chansons populaires écossaises les plus connues. Les deux autres « thèmes variés » utilisés par Caroline Boissier-Butini, les « Airs languedociens » et l'« Air bohémien » ne sont pas encore identifiées: s'agit-il de mélodies citées d'après des recueils d'airs populaires ou plutôt d'airs dans le style populaire composés par la musicienne genevoise ?

L'utilisation d'airs populaires ou d'airs dans le ton populaire était très répandue dans tous les genres musicaux au début du 19^e siècle. Avec la consolidation de la société bourgeoise est né le besoin de s'identifier à l'État-nation ; parallèlement, avec la naissance du tourisme et avec la découverte de nature par les romantiques, est apparue la curiosité pour les cultures différentes. Toutes les compositrices et tous les compositeurs du début du 19^e siècle ont utilisé les airs dans le style populaire, notamment comme thèmes à variations. En France, à cette époque, le « thème varié » entre dans la catégorie des pièces de virtuosité : à l'époque de Caroline Boissier-Butini, il comprend généralement une introduction importante, une coda ainsi que d'autres épisodes sans rapport direct avec le thème, contrairement à la forme plus tardive, où le thème avec une série de variations est plutôt un exercice de style. D'ailleurs, en

1806 déjà, le théoricien belge de la musique Joseph-Jérôme de Momigny (1762-1842) critique, dans son « Cours complet d'harmonie et de composition » le côté grandiloquant des « airs variés ». Le public, quant à lui, était extrêmement friand de ces pièces de bravoure, tout comme les interprètes et les éditeurs de musique, qui se délectaient de leurs retombées financières. Alors que les variations sur les airs d'opéra permettaient de diffuser des thèmes entendus sur scène, celles qui se basent sur des airs venus d'horizons différents constituaient sans doute un facteur de promotion du tourisme et reflétaient l'intérêt pour tout ce qui était considéré comme exotique.

La Fantaisie sur l'air de la Belle Rosine

Cette pièce a été écrite avant 1818, année où la musicienne conclut un contrat de publication avec l'éditeur parisien Leduc. Pourtant, la partition n'a sans doute jamais été gravée, car il n'en existe aucune trace. *Belle Rosine* est une comptine que l'on trouve dans de nombreuses anthologies de la chanson française, dès le XIX^e siècle. Elle apparaît aussi dans la collection de chansons populaires suisses de Hanny Christen (1899-1976), qui la classe parmi les chansons valaisannes. Le rythme est celui d'une montferrine, danse populaire qui a vu le jour au Piémont dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Au début du XIX^e siècle, la montferrine se retrouve dans les salons bourgeois, à la fois comme morceau à danser et comme pièce pour piano. Caroline Boissier-Butini dansait la montferrine dans les salons genevois et elle est bien présente dans les bals populaires des Alpes valaisannes, vaudoises, piémontaises et savoyardes ; elle ne manque à aucune Fête des Vignerons de Vevey, depuis 1865. Écrite à 6/8, elle s'apparente à la tarentelle et suit le schéma refrain-couplet-refrain (A-B-A), le refrain se caractérise fréquemment par une mélodie ascendante et le couplet par une mélodie descendante.

Dans la pièce de Caroline Boissier-Butini, le thème du refrain apparaît dès la première mesure. À son époque, l'interprète préludait en jouant quelques accords improvisés. Après l'exposition des deux thèmes, qui sont précédés de l'indication « allegretto », le développement virtuose commence sans transition. Le tempo effréné est relayé par des rythmes plus calmes sous l'indication « semplicemente », avant de reprendre « con brio » et de déboucher sur un « ravelendo » qui s'accompagne d'un changement de tonalité. La partie finale est intitulée « Presto – allegro brillante », ce qui n'est pas étonnant ; plus étonnant est le changement de caractère de la pièce après onze mesures d'introduction et un point d'orgue, la séquence suivante est intitulée « bolero ». Cette danse espagnole, apparue en France au début du XIX^e siècle, est utilisée à des fins de coloration typique de l'exotisme hispanique ; Caroline Boissier-Butini en compose une en 1811, Beethoven en 1813. La juxtaposition de la montferrine et du boléro dans une même pièce est typique de la forme *fantaisie* qui préside à cette pièce ; elle permet de s'affranchir des contraintes formelles ou, dans la perspective inverse, elle est en quelque sorte une improvisation mise sur papier. Et justement, Caroline Boissier-Butini est décrite par ses contemporains-e-s comme une improvisatrice hors pair. Son

talent de pianiste est confirmé par le développement du matériau, véritable enchaînement de difficultés techniques : accords de dixièmes, tierces chromatiques, vitesse effrénée. Musicalement, la pièce frappe par l'enchaînement subtil des tonalités, son contrepoint élaboré et le bel équilibre des deux mains. Et exceptionnellement, la compositrice ne termine pas sur une strette endiablée, mais sur un *morendo* apaisant.

Les Variations sur deux airs languedociens

Dans cette pièce, la compositrice varie non seulement un, mais deux thèmes. Le premier, qui est en la mineur, porte le titre « Le beau Tircis, Andante » ; harmoniquement, il fait penser à une chanson provençale. Le deuxième thème, intitulé « Pastourelletta Presto » est en la majeur ; le lien avec le Languedoc ou la culture occitane n'apparaît pas immédiatement. Il s'agit d'une mélodie dans le ton populaire au sens le plus large, dont les harmonies rappellent plutôt la csárdás hongroise. On ne sait ni pour un thème ni pour l'autre si Caroline Boissier-Butini a cité des mélodies qu'elle aurait puisées dans l'un des innombrables recueils d'airs populaires qui existaient sur le marché à partir du 18^e siècle, ou si ces mélodies sont de sa plume, inspirées par des associations harmoniques caractéristiques. Dans son 6^e concerto pour piano « La Suisse » (CD VDE-Gallo 1277), elle n'a pas hésité à citer intégralement le ranz des vaches. On peut donc imaginer qu'elle ait connu des recueils d'airs populaires, tels le très fameux « Recueil des noëls provençaux » de Nicolas Saboly paru en 1699, qui a connu de nombreuses rééditions jusqu'au milieu du 19^e siècle. Le fait qu'elle ait utilisé la chanson populaire écossaise « Roy's Wife of Aldivalloch » comme point de départ pour des variations pourrait corroborer la thèse que les deux thèmes languedociens proviennent de recueils connus. Le sujet du beau berger Thircis, qui apparaît déjà dans les « Idylles » du poète grec Théocrite, est omniprésent dans la peinture, la poésie et la musique aux 17^e et 18^e siècles.

Les « Variations sur deux airs languedociens » obéissent au schéma courant « Introduction – 1^{er} thème – variations – 2^e thème – variations – coda prestissimo », la compositrice jouant habilement avec les tonalités, opposant la poésie du la mineur à un majeur tonifiant ; pourtant, malgré les éruptions de virtuosité, la pièce garde un caractère fondamentalement contemplatif.

Le Caprice sur l'air d'une ballade écossaise

La culture écossaise connut une grande popularité sur le continent européen au début du 19^e siècle, notamment suite aux publications de recueils et de collections du poète écossais Robert Burns (1759-1796). « Roy's Wife of Aldivalloch » fait partie des chansons les plus connues de cette région; Burns l'avait transcrite en 1793 à partir de l'original de son auteure Elizabeth Grant (1745-1814), elle aussi poète écossaise. Il est pratiquement certain que Caroline Boissier-Butini ait eu accès à une version imprimée de cette chanson, car le thème est cité dans son intégralité. Le choix de cette pièce a pu être motivé par le courant du retour à la nature largement promu par son compatriote Jean-Jacques Rousseau, mais l'anglophilie de la

musicienne y est sans doute aussi pour quelque chose. Si la date de composition du « Caprice » n'est pas connue, il n'est pas exclu qu'elle se soit sentie inspirée par l'atmosphère des îles britanniques ressentie lors de son voyage à Londres de 1818.

Au niveau terminologique, le titre de Caprice frappe, car dans le monde francophone, ce terme désigne, jusqu'en 1840 environ, une étude pour le piano ou pour le violon, témoins les fameux « caprices » de Niccolò Paganini pour le violon. Ce n'est que vers le milieu du 19^e siècle que le caprice désigne une fantaisie romantique avec des variations d'inspiration étrangère, telles que celles de la présente pièce.

Le prélude à l'air écossais, qui comporte l'indication « Maestoso », est d'inspiration classique ; stylistiquement, il rappelle la musique de Johann Nepomuk Hummel, voire celle des compositeurs baroques allemands, puisqu'il se termine par un choral. Dans les variations, Caroline Boissier-Boissier exploite le matériel thématique pour intégrer de multiples « envolées » virtuoses qui lui permettent de faire la démonstration de son jeu brillant. Ces éruptions pianistiques sont-elles aussi l'expression de sa vision de l'Écosse, balayée par les éléments déchaînés ? Le thème écossais connaît sept variations, entrecoupées par un « Mouvement de marche ». La pièce se termine par un presto flamboyant.

Le Caprice et variations sur un air bohémien

En été 1813, Caroline Boissier-Butini reçoit la partition d'une polonaise de « Kothchinstkow ». S'agirait-il du héros patriotique polonais Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko (1746-1817), qui a composé une polonaise pour clavecin et qui finira ses jours exilé à Soleure ? C'est fort probable, car d'une part, Kościuszko a été le patient de Pierre Butini et d'autre part, plusieurs pièces de Caroline Boissier-Butini rappellent le sort de peuples opprimés qui se battent pour leur indépendance ou leur autonomie. L'insurrection des Polonais contre les occupants prussiens et russes, en 1794, avait recueilli la sympathie des Genevois, eux-mêmes occupés par la France. La compassion pour les Polonais lui a sans doute inspiré son *Caprice et variations sur un air bohémien*. Le thème du *Caprice* est la *Marche de Jean Henri Dąbrowski*, du nom d'un général polonais qui a combattu aux côtés de Kościuszko. Ce chant de libération d'origine inconnue, devenu l'hymne national de la Pologne en 1927 et de la Yougoslavie en 1945. Au XIX^e siècle, il a été chanté dans tout l'espace slave, ce qui explique l'appellation « air bohémien ». Le deuxième motif, curieusement, appelle d'autres associations : il est très proche du deuxième thème de la *Danse slave* op. 46, n° 1 (furiant) d'Antonín Dvořák. On imagine mal le compositeur tchèque pirater la pièce de la compositrice genevoise. La parenté des thèmes s'explique sans doute par le fait que les deux ont puisé, une cinquantaine d'années d'intervalle, dans le même répertoire thématique et harmonique de la Bohême, dont on retrouve des traces plus ou moins explicites tout au long du XIX^e siècle, notamment chez Johannes Brahms. Le caractère des variations est moins expansif et plus conventionnel que celui de l'air écossais. L'introduction et le mouvement final représentent près de la moitié de la pièce. Les démonstrations de virtuosité

sont entrecoupées de séquences dont le langage harmonique ne va pas sans évoquer celui de Franz Schubert (dont elle ne connaissait très probablement pas la musique), voire qui préfigure celui de Frédéric Chopin.

Le concerto pour piano et orchestre n° 5 en ré majeur, « irlandais »

La date exacte d'achèvement du 5^e concerto pour piano de Caroline Boissier-Butini n'est pas connue; néanmoins, elle devrait se situer entre 1815 et 1820, donc à une époque où le piano ne dominait pas encore la vie musicale. Dans les salles de concert, les symphonies concertantes et les thèmes variés l'emportaient numériquement sur les concerti à un instrument. La sonate passait pour la forme « sérieuse », destinée à illustrer la maturité artistique des interprètes, alors que le concerto instrumental devait mettre en évidence « la virtuosité et la bravoure de l'interprète » selon le théoricien de la musique allemand Adolf Bernhard Marx (1839), une définition à laquelle adhéraient les milieux musicaux français. On ne s'étonnera donc pas de voir, dans ce concerto, le piano présent de la première à la dernière mesure: le/la soliste est au centre et fournit les preuves de son savoir-faire. L'orchestration joue davantage avec les timbres qu'avec les harmonies, exception faite de la flûte, qui occupe une place de choix, tout comme la percussion qui, au début du troisième mouvement, crée une atmosphère rurale, voire archaïque, en venant rythmer le tapis sonore tissé par les cordes. La simplicité de l'accompagnement d'orchestre s'explique aussi par les possibilités limitées dont disposait Caroline Boissier-Butini à Genève. Elle-même a joué ses concerti sans accompagnement, une pratique qui était encore courante dans les salons parisiens dans les années 1810, comme elle le relève dans son journal de voyage de 1818, et qui était explicitement prévue par les compositeurs. Les éditions de plusieurs concerti de cette époque prévoient d'emblée l'interprétation avec ou sans accompagnement d'orchestre, tels ceux de Sébastien Demar (1811), d'August Alexander Klengel (1812) ou de Jean-Henri Riegel (1813). Dans le présent concerto, et contrairement aux concerti parisiens de la même époque, les cordes n'ont qu'un rôle accessoire, les violons doublant la main droite du piano, les altos et les basses la main gauche. Les voix de violoncelle et de contrebasse se confondent dans la dénomination de « basses ». Ce sont la flûte et le basson qui jouent les premiers rôles dans l'accompagnement. Comme dans le 6^e concerto *Suisse*, la flûte joue un rôle clé, qui s'explique peut-être par la présence à Genève, entre 1807 et 1812, du flûtiste italien Charles Michel Alexis Sola (1786-1857), ami de la compositrice. Que cette dernière ait couplé flûte et basson correspond à une pratique courante à l'époque considérée. Qu'elle n'y ait pas joint de cor est moins habituel. Quant au triangle, Hervé Audéon (1999), qui a analysé l'instrumentation orchestrale des concerti pour piano écrits à Paris entre 1790 et 1815, n'en recense que chez Demar et Rasetti, alors que les timbales sont mises à contribution exclusivement par des compositeurs formés dans le monde germanique (Riegel, Klengel, Mozart, Cramer, Dussek).

L'indication *Timbales. ou tambourin* sur la partition soulève plusieurs questions. Les timbales sont des instruments spatialement et acoustiquement envahissants, qu'on peine à

imaginer dans les salons des vieilles demeures genevoises. La présence de quatre timbales est une réelle sensation on ne rencontre que rarement une telle opulence, par exemple dans la *Messe royale* de Jean-Baptiste Lully. Est-ce pour tenir compte de la réalité genevoise que la compositrice prévoit le tambourin comme option « de chambre » ? Et ce tambourin, comment faut-il se l'imaginer ? La variante la plus probable est un membranophone de type tambourin provençal. Il est avéré que Caroline Boissier-Butini connaissait et jouait la musique de Daniel Steibelt, qui a souvent utilisé le tambourin, car son épouse était une virtuose de cet instrument. On peut aussi penser que Caroline Boissier-Butini ait pensé à la pédale de piano dite « janissaire », car en 1818 à Paris, la compositrice avait précisément acheté pour son père « un piano carré ... à 5 pédales. Pédale sèche, pédale qui lève les étouffoirs, pédale douce, basson & tambourin avec grelots. » chez le facteur d'instruments Charles Lemme. Au niveau de l'instrumentation, ce sont les deux concertos suivants, publiés vers 1800 à Paris, qui se rapprochent le plus de celui du présent concerto: le *Concerto arabe* (vl., vla, b., fl., ob., clar., bn, cor, timb., trb., triangle) d'Amédée Rasetti et le *Concerto cosaque* (vl., vla, b., fl., ob., cor, triangle) de Demar; dans les deux cas, la percussion confère une note exotique.

Il faut enfin évoquer les thèmes musicaux utilisés dans la présente œuvre par Caroline Boissier-Butini. Les influences populaires et champêtres sont omniprésentes. Les harmonies et les mélodies de la musique pastorale, voire alpine, donnent le ton dans le premier et dans le deuxième mouvement. Ces thèmes n'ont pour l'instant pas été identifiés, mais il n'est pas exclu qu'il s'agisse de mélodies de sa plume, ne déclarerait-elle pas, à propos de son deuxième concerto, avoir composé un chant national « sortie bien vierge de [s]on cœur » ? Le troisième mouvement est lui-aussi parcouru par un vent frais, dont le thème est la chanson irlandaise *Barney Brallaghan* (également connue sous les noms de *Miss Blewitt's Jig* et de *Master Tailor's Lilt*). Publiée dès 1820 à New-York, cette chanson figurait sans doute aussi dans des recueils connus de la compositrice. Les coups de timbale et le tintement monodique du triangle confèrent à ce mouvement un caractère archaïque, sauvage et indompté qui évoque les paysages des îles Britanniques.

Ce 5^e concerto s'inscrit dans la longue liste des musiques à connotation exotique, si caractéristiques du 19^e siècle. On s'intéresse à la musique populaire de son propre pays et à celle des cultures lointaines. Formellement, ce 5^e concerto de Caroline Boissier-Butini répond aux attentes et aux conventions de son temps. Mélodiquement, harmoniquement et rythmiquement, il est traversé par un souffle de liberté et de cosmopolitisme, valeurs chères à cette musicienne bourgeoise de Genève.

Le concerto no 6 Suisse pour piano, flûte obligée et cordes

Dans le 6^e concerto apparaît dans le deuxième mouvement un air populaire emblématique qui n'a pas pris une ride en deux siècles: c'est le *ranz des vaches* ! Depuis sa description par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de la musique* (1768), le ranz des vaches avait acquis le statut de chant identitaire des Suisses aux yeux des Européens. Par un phénomène

d'appropriation en phase avec le mouvement du retour à la nature amplifié par Rousseau, le ranz des vaches, autrefois transmis oralement dans les régions alpines, est publié dans les métropoles européennes avant de se retrouver sur les pianos des salons bourgeois, compris suisses. Le ranz était devenu le symbole musical d'une société alpine considérée comme authentique et non corrompue. Heureux que le traité de Vienne ait rattaché Genève à la Suisse, les Genevois deviennent des Helvètes exemplaires. Il est donc très probable que le concerto intitulé *Suisse* par la compositrice elle-même soit à prendre au sens d'une déclaration d'amour à la patrie.

Les thèmes du premier mouvement et la ritournelle du dernier mouvement sont écrits dans un style populaire mais n'ont pas (encore) pu être identifiés. Caroline Boissier-Butini, comme beaucoup de ses contemporaine-e-s, a écrit de toutes pièces des mélodes dans le style populaire, dont les caractéristiques sont des rythmes empruntés à la danse, une ligne mélodique simple doublée à la tierce et des motifs de fanfares.

Dans ce concerto, nous sommes en présence d'une musique qui fait le lien entre ville et campagne, en alliant mélodies champêtres et virtuosité pianistique sophistiquée. L'utilisation de la flûte est un clin d'œil aux bergers, puisqu'il est l'attribut classique de la vie pastorale. Que cette flûte soit qualifiée d'« obligée » par la compositrice signifie que le concerto doit nécessairement être joué avec cet accompagnement de flûte, alors que les cordes ne sont pas indispensables. Comme dans le cas du 5^e concerto, il s'agit d'une pièce qui peut être interprétée sans orchestre.

Si la citation intégrale du ranz est certainement un acte pionnier dans un concerto, le début du deuxième mouvement se distingue aussi par la poésie sonore déployée pour peindre le décor alpestre: un rythme de basse obstinée, un accord parfait aux cordes, une mélodie à la flûte, puis, et c'est là une petite sensation dans l'histoire de la musique, le « cor des Alpes », imité par les flageolets produits à la basse, qui répond à la flûte. Le romantisme musical suisse est né.

Le Divertissement avec polonaise en la

La pièce dont le manuscrit porte le titre *Divertissement pour piano, violon et basse ou clarinette et basson* est en deux mouvements, chacun s'articulant autour d'un thème avec variations. Il n'est pas exclu que la compositrice ait prévu un troisième mouvement. Présenter ce divertissement pour illustrer l'activité de chambriste de Caroline Boissier-Butini s'imposait dans la mesure où il s'agit de la seule pièce à plusieurs instruments qui ait été retrouvée dans son intégralité. La formation en trio pour clarinette, basson et piano est plutôt rare; la compositrice l'aura peut-être choisie pour une occasion particulière ou pour des souffleurs qu'elle connaissait. Vers 1815, on trouve à Genève le bassoniste Albert-Henri Wolff-Hauloch et le clarinettiste Rostan qui se produisaient régulièrement ensemble dans des formations diverses. La clarinette et le basson connaissent tous deux des perfectionnements à cette époque qui s'accompagne d'un élargissement rapide de leur répertoire.

Au 19^e siècle, le divertissement (ou pot-pourri) désigne, en France, les danses et airs qui s'insèrent dans un ballet ou un opéra et qui, sans lien direct avec la trame de la pièce, peuvent être joués comme une composition symphonique autonome. Les deux thèmes inspirés de la musique populaire qui donnent le ton dans le *Divertissement* n'ont pas pu être identifiés sur la base des recueils de chants nationaux publiés en Suisse dans les années 1810. Il s'agit peut-être d'« airs nationaux » composés par Caroline Boissier-Butini elle-même, une pratique qu'elle mentionne dans ses lettres. Tant son exploitation des mélodies populaires que le choix d'une polonaise montrent que la compositrice était parfaitement au courant des tendances musicales du moment. La polonaise illustre de manière éloquente son sens de l'instrumentation évocatrice d'ambiances: le thème, lors de ses reprises, rappelle une fois un automate à musique au travers des trilles puissamment rythmés, alors qu'une autre fois, les arpèges du piano suggèrent un accompagnement de guitare. Le choix de la polonaise pourrait être politique, dans la mesure où les Genevois se solidarisaient avec la lutte d'indépendance de la Pologne au début du 19^e siècle, hypothèse corroborée par le fait que le héros polonais Tadeusz Kościuszko, était le patient du père de la compositrice et que cette dernière a toujours fait preuve d'une grande compassion pour les peuples opprimés.

La Pièce pour l'orgue

Dans sa *Pièce pour l'orgue*, Caroline Boissier-Butini s'est laissé inspirer par la chanson de l'Escalade *Cé qu'è lainô* (Celui qui est là-haut), devenue l'hymne genevois. S'il n'est pas possible de dater l'œuvre avec précision, on peut admettre qu'elle a été composée avant 1818. Les sources dont nous disposons nous prouvent que pendant les années 1810 à 1818, Caroline Boissier-Butini a régulièrement joué de l'orgue et dans une lettre de 1818 adressée à ses parents, elle va jusqu'à exprimer le souhait d'obtenir le titre d'organiste titulaire des orgues de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, afin de pouvoir accéder librement à l'instrument pour en jouer. Ce projet ne semble pas avoir été réalisé.

La référence à la musique populaire faite dans la *Pièce pour l'orgue* se situe bien dans l'esprit nationaliste de l'époque. Depuis 1815, Genève est à nouveau suisse, après 17 ans d'occupation française. Rien d'étonnant donc à ce que Caroline Boissier-Butini exprime ses sentiments patriotiques en modulant sur *Cé qu'è lainô* : huit variations très virtuoses suivent une „Introduction“ (Largo) et l'exposition du thème, mettant en évidence tout le spectre sonore de l'orgue et annonçant déjà l'orgue romantique français d'un Théodore Dubois.

Toutes ces pièces mettent en évidence le caractère peu conventionnel de la production musicale de Caroline Boissier-Butini. S'il est en partie attribuable à des déficits au niveau de formation – on ne rappellera jamais assez les carences qui prévalaient à Genève de son vivant en termes de possibilités de formation musicale et d'exemples dont elle aurait pu s'inspirer – il n'y a pas de doute à ce que les tournures peu habituelles soient aussi l'expression d'une

volonté de modernité et d'indépendance. Le manque de culture musicale à Genève, à cet égard, peut aussi être considéré comme une chance, dans la mesure où aucun canon musical n'inhibe l'innovation et les ruptures de conventions. Il suffit de se rappeler qu'à la même époque, à Vienne, Franz Schubert a dû quitter son maître Antonio Salieri, dont l'enseignement était exclusivement orienté vers l'opéra en langue italienne, le genre considéré comme majeur, pour se consacrer librement à la mise en musique de textes poétiques en langue allemande. En dehors des métropoles musicales, ce type de contrainte était moins fort. Musicienne autonome et financièrement indépendante, Caroline Boissier-Butini a su exploiter la gamme des possibilités musicales qui se présentait à elle.

Bibliographie

- Irène Minder-Jeanneret, « Die beste Musikerin in der Stadt. Caroline Boissier-Butini (1786-1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, epOs, Osnabrück (://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/m/mini013/OnlineBook/)
- Irène Minder-Jeanneret, Caroline Boissier-Butini (1786-1836), pianiste et compositrice genevoise, Genève 2021.

Discographie

- Concerto pour piano et orchestre n°5 "Irlandais", Concerto pour piano, flûte obligée et cordes n°6 "Suisse", Divertimento en trio pour clarinette, basson et piano. VDE-Gallo 1627
- Concerto no 6 *Suisse, Pièce pour l'orgue*, Divertissement pour clarinette, basson et piano, sonate pour piano no1. VDE-Gallo 1277.
- Oeuvres pour piano : sonates nos 1 et 2, *Caprice sur l'air d'une ballade écossaise, Sonatine no 1, Variations sur deux airs languedociens, Caprice et variations sur un air bohémien*. VDE-Gallo 1418.
- Variations pour piano sur l'air « Dormez mes chers enfans ». VDE-Gallo 1406.

Association de promotion

www.carolineboissierbutini.ch