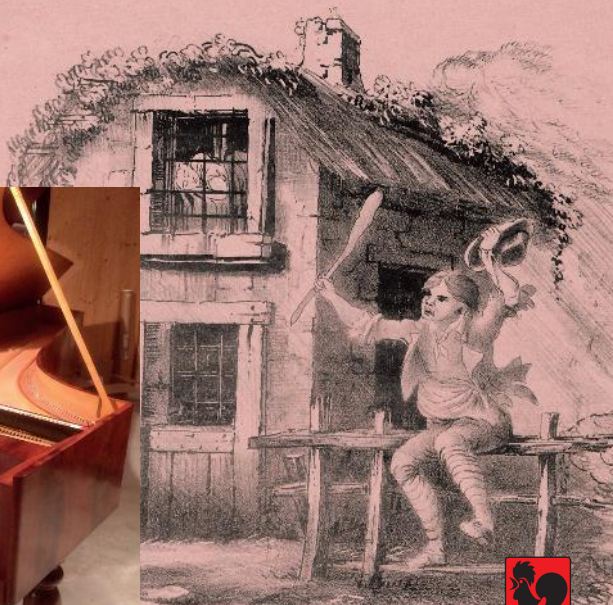


Caroline Boissier-Butini

Concerto pour piano et orchestre n° 5 « irlandais »
Concerto pour piano, flûte obligée et cordes n° 6 *Suisse*
Divertissement en trio pour clarinette, basson et piano



And a handsome new shellcase.



CD-1627

En 1820, dans un salon genevois

La Genevoise Caroline Boissier-Butini a composé six concerti pour piano, une production exceptionnelle en Suisse au 19^e siècle. Son 6^e concerto, *Suisse*, qui se caractérise notamment par la citation intégrale du ranz des vaches dans le mouvement lent, a été publié en 2009 et depuis, l'œuvre est jouée régulièrement en concert et à la radio. La publication de la partition du 5^e concerto par Harmonia Helvetica (www.harmonia-helvetica.ch), en 2016, représente une nouvelle étape de la redécouverte de la musique suisse du 19^e siècle, encore peu connue. L'Association Caroline Boissier-Butini (www.carolineboissierbutini.ch), fondée en 2017, présente ici le premier enregistrement mondial du 5^e concerto, «irlandais» et le premier enregistrement du 6^e concerto sur instruments anciens.

Conception et direction du projet: Irène Minder-Jeanerret, Association Caroline Boissier-Butini.

La compositrice

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 œuvre importante au cours de leur vie : Edmond sera un botaniste brillant 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 pianoforte», 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.

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 concertis 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 concertis 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 pianoforte 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 concerti 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 déclarait-elle pas, à propos de son deuxième concerto, avoir composé un chant national « sorti 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 n° 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, y 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.



Paysage alpestre avec joueur de cor des Alpes, par Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), s.d., mine de plomb sur papier. Bibliothèque de Genève, VG 4119. | Alpenlandschaft mit Alphornbläser, von Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), o.D., Bleistift auf Papier. | Alpine landscape with alpenhorn player, by Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), n.d., graphite on paper.

Le Divertissement

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'accompagnent 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.

133
67.

Divertissement pour Piano Violon et Bass, ou Clarinette Basson

Violon
Basson
Piano

Première page du manuscrit du *Divertissement*

1820, in einem Genfer Wohnzimmer

Dass die Genferin Caroline Boissier-Butini am Anfang des 19. Jahrhunderts sechs Klavierkonzerte komponiert hat macht sie schweizweit zur Ausnahme. Ihr 6. Klavierkonzert Suisse mit dem prägnanten, den Kuhreihen integral zitierenden Mittelsatz, wurde 2009 erstmals veröffentlicht und wird seither im Konzertsaal und am Radio erfolgreich gespielt. Die Veröffentlichung des 5. Klavierkonzerts durch

Harmonia Helvetica (www.harmonia-helvetica.ch) im Jahr 2016 stellt eine weitere Etappe der Entdeckung der bislang wenig bekannten Musik von Schweizer Komponistinnen und Komponisten des 19. Jahrhunderts dar. Die 2017 gegründete Association Caroline Boissier-Butini (www.carolineboissierbutini.ch) legt hiermit die erste Aufnahme des 5. Klavierkonzerts sowie die erste Aufnahme des 6. Klavierkonzerts auf historischen Instrumenten vor.



Caroline Butini (1786-1836), par Firmin Massot (1766-1849), en 1807. Huile sur toile, dimensions inconnues. Propriété privée. Photographie: Monique Bernaz, Genève. | Caroline Butini (1786-1836), von Firmin Massot (1766-1849), im Jahr 1807. Öl auf Leinwand, Masse unbekannt. Fotografie: Monique Bernaz, Genf. | Caroline Butini (1786-1836), by Firmin Massot (1766-1849), in 1807. Oil on canvas, dimensions unknown. Photo: Monique Bernaz, Geneva

Die Komponistin

Caroline Butini (Genf, 2. Mai 1786 - Genf 17. März 1836) ist das älteste Kind von Pierre Butini und von Jeanne-Pernette, geborene Bardin. Der Vater, ein europaweit renommierter Arzt und ein grosser Musikliebhaber, scheint der wichtigste Förderer ihres Musizierens gewesen sein. Im nahen familiären Umfeld ist bisher jedoch niemand bekannt, der selber intensiv musiziert hat und die musikalische Berufung von Caroline erklären könnte. Als Zwanzigjährige schreibt die junge Frau in ihr Tagebuch: „J'ai consacré un tiers de ma vie à la musique“ (Ich habe einen Drittel meines Lebens der Musik gewidmet).

Durch ihre Herkunft gehört Caroline Butini der gesellschaftlichen Oberschicht Genfs an. Sie wächst daher in einem auch für Mädchen bildungsfördernden Umfeld auf und erhält eine breite Allgemeinbildung. Mit 22 Jahren wird sie mit Auguste Boissier (1784-1856) verheiratet. An seiner Seite kann sie sich zu einer eigenständigen (Künstlerinnen-) Persönlichkeit entwickeln. Auguste, der mehrere landwirtschaftliche Güter besitzt und

verwaltet, unterstützt seine Frau im Musizieren und Komponieren; er selbst ist ein leidenschaftlicher Geiger. 1810 wird dem Paar Edmond geboren, drei Jahre später Valérie. Den Winter verbringt die Familie in Genf, den Sommer auf dem Landgut in Valeyres-sous-Rances, zwischen Orbe und Yverdon. Den beiden Kindern wird viel Zuwendung und Förderung zuteil, was sich in ihren späteren Lebenswerken äussert. Edmond wird ein renommierter Botaniker und Valérie wird – unter ihrem Ehenamen de Gasparin – als Schriftstellerin und Gründerin der ersten laizistischen Krankenschwesternschule, „La Source“ in Lausanne, über die Schweiz hinaus berühmt. Wie ihre Mutter wird sie eine ausgezeichnete Pianistin; im Winter 1831-1832 erhält sie bei Franz Liszt Klavier- und bei Anton Reicha Kompositionsunterricht.

Die Genferin Caroline Boissier-Butini war nach heutigem Forschungsstand – allerdings bestehen hier noch grosse Forschungslücken – eine der Vielseitigsten unter den Schweizer Komponistinnen und Komponisten ihrer Generation. Sie muss sowohl als Pianistin wie auch als Komponistin eine ausgezeichnete

Ausbildung genossen haben. Für das Fach Komposition kommt Nicolas Bernard Scherer (1747-1821), in Frage; er war Komponist sowie Organist an der Genfer Hauptkirche Sankt Peter. Die zahlreichen Hinweise auf selbständiges Lernen auch der über Dreissigjährigen könnten indes auf eine mehrheitlich autodidaktische Ausbildung hinweisen. Mit welcher Intention die Eltern Butini ihrer Tochter erlaubt haben, eine gründliche musikalische Bildung anzueignen, die es ihr erlaubte, auf höchstem Niveau zu spielen und im Geiste ihrer Zeit zu komponieren, ist ebenfalls unbekannt. Ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit schloss die Ausübung eines Berufs aus. Durch ausführliche Tagebucheinträge aus der Zeit vor der Heirat ist bekannt, welches Bild Caroline Butini sich selbst von einer guten Ehefrau machte und was die Genfer Gesellschaft von einer Frau ihres Standes erwartete. Daraus ist zu schliessen, dass es im Tagesablauf einer Genfer Bürgerin theoretisch keinen Platz gab für eine kreative, gestalterische Tätigkeit und schon gar nicht für eine nachhaltige Beschäftigung mit der damals ziemlich anrühigen Kunstsparte Musik. Es ist daher

umso aussergewöhnlicher, dass sie nach der Heirat über Jahre regelmässig komponiert hat.

Über ihre musikalische Praxis wurde in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 1. März 1815 berichtet. Dort beschreibt der Korrespondent die „ungeheure Fertigkeit [von Frau Boissier] auf dem Pianoforte“, insbesondere in einem Konzert aus ihrer Feder. Im Frühjahr 1818 hat Caroline Boissier-Butini ihr musikalisches Können an dem der besten Pianistinnen und Pianisten in Paris und London gemessen. So spielte sie vor Marie Bigot, Ferdinand Paër, Friedrich Kalkbrenner, Johann Baptist Cramer und erntete uneingeschränktes Lob, sowohl für ihre Werke wie auch für ihre Interpretationen. Es ist erwiesen, dass sie ihre Werke bei Ignaz Pleyel in Paris veröffentlichen wollte, aber mit dieser Absicht kein Erfolg hatte; mit dem Verlag Leduc hingegen hat sie einen Vertrag abgeschlossen, von veröffentlichten Noten gibt es heute keine Spur. In der bis gegen Ende des 19. Jahrhundert musikalisch rückständigen Stadt Genf ist sie 1825 und 1826 mehrmals in den Konzerten der lokalen „Société de musique“ aufgetreten, auch

mit eigenen Werken. In ihrem erhaltenen Oeuvre fällt die Vielzahl an Instrumentalwerken auf. Bemerkenswert ist auch die frühe Beschäftigung mit der Volksmusik ihres eigenen Umfelds. Caroline Boissier beschreibt in einem Brief von 1811, wie sie in Valeyres Volkslieder niederschrieb, die ihr eine Frau aus dem Dorf vorsang. Möglicherweise fanden einige davon Eingang in ihr 6. Klavierkonzert *Suisse*.

Caroline Boissier-Butini war als Musikerin zu Lebzeiten schweizweit ein Begriff. Nach ihrem Tode hat die Familie ihre musikalischen Werke und ihre persönlichen Schriften (Tagebücher, Briefe, weitere Dokumente) sorgfältig aufbewahrt. 1923 haben ihr ihre Nachkommen zu einer gewissen Berühmtheit verholfen, indem sie ihr Protokoll der Klavierstunden, die ihre Tochter Valérie 1831 bei Franz Liszt in Paris erhielt, unter dem Titel *Liszt pédagogue* und unter dem Namen „Madame Auguste Boissier“ veröffentlichten (Reprint Champion, Paris 1993; zahlreiche Übersetzungen). Die Werke und die Umstände der Musikpraxis von Caroline Boissier-Butini geben Einblick in die bis heute unter dem musikalischen Aspekt kaum erforschte Epoche der grossen

politischen, sozialen und kulturellen Umbrüche zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Genf und in der Schweiz.

Das Klavierkonzert Nr. 5 in D-Dur, das «Irische»

Das Entstehungsdatum des 5. Klavierkonzerts von Caroline Boissier-Butini ist nicht bekannt, dürfte aber zwischen 1815 und 1820 liegen, in einer Zeit, als das Musikleben noch nicht vom Klavier dominiert wurde. Im Konzertsaal waren konzertante Sinfonien mit mehreren Instrumenten sowie Stücke mit Variationen gefragter als Instrumentalkonzerte. Während die Klavier Sonata die künstlerische Reife der InterpretInnen unterstrich und als ernsthaft galt, diente das Instrumentalkonzert dazu, „die vorzüglichen Virtuosenkräfte und die Bravour des Spielers [hervorzuheben]“ (A. B. Marx, 1839), eine Definition, die auch auf Frankreich zutraf.

Deshalb verwundert es nicht, dass im vorliegenden Stück das Klavier vom ersten bis zum letzten Takt präsent ist. Im Klavierkonzert steht die Solistin/der Solist im Mittelpunkt und liefert eine Probe ihres/seines Könnens. Im vorliegenden Konzert schafft die Orchesterbegleitung

weniger Harmonik als vielmehr Klangfarben. Eine Ausnahme bildet die Flötenstimme, die prominent neben dem Klavier steht. Hervorzuheben ist zudem der Klangteppich, der am Anfang des dritten Satzes mithilfe der Perkussion eine ländliche Atmosphäre schafft. Die einfache Gestaltung des Orchesterparts erklärt sich auch mit den begrenzten musikalischen Möglichkeiten in Genf. Caroline Boissier-Butini hat ihre Klavierkonzerte mit den ihr zu Verfügung stehenden Mittel durchgeführt, nachweislich auch ohne Begleitung, was gemäss ihrem Reisetagebuch 1818 auch in Pariser Salons noch üblich und mindestens bis in die 1810er Jahre von den Komponisten explizit vorgesehen war, so etwa in Klavierkonzerten von Sébastien Demar (1811), August Alexander Klengel (1812) und Jean-Henri Riegel (1813).

Im Gegensatz zu den in Paris entstandenen Klavierkonzerten spielen die Streicher im vorliegenden Stück eine untergeordnete Rolle. Die Violinen verdoppeln in den Tuttistellen meistens die rechte Hand und die Bratschen und Bässe die linke Hand. Violoncello und Kontrabass sind noch nicht differenziert und

unter «basses» zusammengefasst. Flöte und Fagott sind in der Begleitung die Hauptakteure. Es gibt keine Streicherstelle ohne Bläser. Wie im 6. Klavierkonzert fällt auch im 5. der gewichtige Flötenpart auf; möglicherweise hat Caroline Boissier-Butini diesen für den zwischen 1807 und 1812 in Genf anwesenden Flötisten Charles Michel Alexis Sola (1786-1857) geschrieben, mit dem sie befreundet war. Dass Caroline Boissier-Butini der Flöte ein Fagott zur Seite stellte entspricht einer gängigen Praxis. Unüblich im Vergleich zu Zeitgenossen in Paris ist, dass sich kein dazu Horn gesellt. Triangel findet Hervé Audéon (1999) in seiner Analyse der Orchesterbesetzung von zwischen 1790 und 1815 in Paris entstandenen Klavierkonzerten nur gerade bei Demar und bei Rasetti ein, während Pauken ausschliesslich von Komponisten eingesetzt werden, die im deutschen Kulturraum ausgebildet wurden (Riegel, Klengel, Mozart, Cramer, Dussek).

Die Bezeichnung *Timbales ou tambourin* im Manuskript wirft Fragen auf. Pauken sind räumlich und klanglich invasive Instrumente, die den akustischen Rahmen eines Genfer Wohnzimmers sprengen.

Dass Caroline Boissier-Butini nicht weniger als vier Pauken vorsieht grenzt an eine Sensation; nur wenige Komponisten haben dieses Register so opulent besetzt, ein bekanntes Beispiel ist die Messe royale von Jean-Baptiste Lully. War das «tambourin» als Alternative für eine kammermusikalische Besetzung vorgesehen? Am Wahrscheinlichsten ist ein «tambourin provençal», eine kleine, hohe Trommel. Caroline Boissier-Butini kannte und spielte erwiesenermassen die Musik von Daniel Steibelt, welcher das «tambourin» oft einsetzte, weil seine Ehefrau eine gefeierte Virtuosin dieses Instruments war. Möglicherweise meinte die Komponistin auch den Janitscharenzug des Tafelklaviers oder Pianofortes, denn 1818 hatte sie in Paris für ihren Vater bei Charles Lemme «ein Tafelklavier (...) mit fünf Pedalen» gekauft, wovon eine der Janitscharenzug war.

Die um 1800 veröffentlichten Klavierkonzerte *Concerto arabe* (vl., vla, b., fl., ob., clar., bn, cor, timb., trb., triangle) von Amédée Rasetti und *Concerto cosaque* (vl., vla, b., fl., ob., cor, triangle) von Demar kommen dem vorliegenden Konzert besetzungsmässig am nächsten, wobei das

Schlagzeug in diesen Stücken den exotischen Charakter hervorzaubert.

Damit kommen wir auf die von Caroline Boissier-Butini verwendeten musikalischen Themen zu sprechen. In allen drei Sätzen sind die Einflüsse des Ländlichen und Volkstümlichen unüberhörbar. Im ersten und im zweiten Satz sind Melodik und Harmonik von Alpenkolorit geprägt, ohne dass bislang Zitate aus bekannten Volksweisen hätten identifiziert werden können. Es ist anzunehmen, dass es sich um Melodien im Volkston handelt, die „unmittelbar ihrem Herzen entsprangen“, wie sie schon 1813 betreffend das erste Thema ihres 2. Klavierkonzerts schrieb. Auch durch den dritten Satz weht Landluft. Beim Thema handelt es sich um das Volkslied *Barney Brallaghan* (auch: *Miss Blewitt's Jig, Master Tailor's Lilt*), welches 1820 in New York veröffentlicht wurde und höchstwahrscheinlich schon früher in einer Boissier bekannten Volksliedsammlung anzutreffen war. Paukenschläge und der monodische Klang des Triangels schaffen eine wilde, archaische und ungebändigte Stimmung, welche an die Landschaft der britischen Inseln erinnert.

Das vorliegende Konzert ist ein Zeugnis der beginnenden Exotik-Mode, die die Musik des ganzen 19. Jahrhunderts prägen wird. Man interessiert sich für die Volksweisen seines eigenen Landes und für diejenigen fremder Kulturen. Das 5. Klavierkonzert von Caroline Boissier-Butini wurzelt formal noch mehrheitlich in der Unverbindlichkeit des gesellschaftlich Erwünschten und Erwarteten. Melodisch, harmonisch und rhythmisch ist es geprägt vom Freiheitsgedanken einer Genfer Bürgerin und trägt regelrecht kosmopolitische Züge.

Klavierkonzert Nr. 6 Suisse für Klavier, obligate Flöte und Streicher

Im zweiten Satz des 6. Klavierkonzerts begegnen wir einer höchst symbolträchtigen Melodie, nämlich dem Kühreihen. Seit der Beschreibung dieses Stücks durch Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de la musique* (1768) hatte der Kühreihen bei den Europäern den Rang eines identitären Volkslied der Schweizer erlangt. Durch die «Zurück-zur-Natur»-Bewegung, welche von Rousseau verstärkt wurde, fand der mündlich überlieferte Kühreihen durch die

zahlreichen Veröffentlichungen in den europäischen Metropolen den Weg zu den Klavieren in den europäischen – und Schweizer – Wohnzimmern. Der Kühreihen war zum Erkennungszeichen der im alpinen Raum lebenden und als authentisch und unverdorben geltenden Gesellschaft geworden. Der Wiener Kongress hatte Genf der Schweiz zugeschrieben und die begeisterten Genfer wurden zu regelrechten «Musterschweizer». Es ist davon auszugehen, dass das mit *Suisse* betitelte Klavierkonzert eine Liebeserklärung der Caroline Boissier-Butinis an das Vaterland darstellt.

Die Themen des ersten Satzes und das Ritornell des letzten Satzes sind im Volkston gehalten, konnten aber (noch) nicht identifiziert werden. Wie viele Zeitgenossen hat auch Caroline Boissier-Butini selber Weisen im Volkston geschrieben, deren Merkmale tänzerische Rhythmen, eine einfache Melodieführungen und Fanfarenmotive sind.

Dieses Konzert stellt eine Verbindung zwischen Stadt und Land her indem es Weisen im Volkston mit höchster pianistischer Virtuosität verbindet. Die Flöte

wiederum wird mit dem Hirtenleben verbunden. Dass diese Flöte mit «obligée» bezeichnet wird kann als Hinweis auf die Möglichkeit interpretiert werden, dass das Konzert zwar wie das 5. Klavierkonzert ohne Streicher aufgeführt werden kann, jedoch nicht ohne Flöte.

Die Verwendung des ganzen Kühreihens in einem Klavierkonzert stellt zweifelsohne eine Pioniertat dar. Eine weitere Besonderheit dieses Konzerts liegt in der Klangmalerei zu Beginn des zweiten Satzes, mit welcher die alpine Kulisse skizziert wird: ein Bass-Ostinato, ein Dreiklang der Streicher, eine Melodie der Flöte und- dies ist die kleine Sensation in der Musikgeschichte – ein Alphorn, welches der Flöte mit Flageoletttönen am Bass antwortet. Es ist die Geburtsstunde der musikalischen Romantik in der Schweiz.

Das Divertissement

Das im Manuskript als «*Divertissement pour piano, violon et basse ou clarinette et basson*» betitelte Stück besteht aus zwei Sätzen, welche je aus einem Thema mit Variationen bestehen. Dass ein dritter Satz geplant war ist nicht auszuschliessen. Das *Divertissement* als Beispiel

für Caroline Boissiers Schaffen bot sich insofern an, als es das einzige kammermusikalische Stück ist, dessen Material vollständig vorliegt. Die Besetzung Klarinette und Fagott stellt es eine Ausnahmeerscheinung dar; möglicherweise war es von der Komponistin für einen besonderen Anlass oder für ihr bekannte Bläser geschrieben worden. Um 1815 wirkten in Genf der Fagottist Wolff-Hauloch und der Klarinettist Rostan, welche regelmässig zusammen in verschiedenen Besetzungen auftraten. Die Klarinette und das Fagott erfahren zu dieser Zeit zahlreiche technische Verbesserungen, welche wiederum zu einer Bereicherung ihres Repertoires führen.

Im 19. Jahrhundert fallen in Frankreich unter die Bezeichnung *divertissement* (oder *pot-pourri*) Tänze und weiteren Kompositionen, welche in Opern und Ballette eingeschoben werden und als autonome sinfonische Stücke aufgeführt werden können. Die beiden Themen im Volkston, die dem zweisätzigen *Divertissement* von Caroline Boissier-Butini zu Grunde liegen, konnten anhand der in den 1810er Jahren in der Schweiz publizierten Liedersammlungen nicht als

allgemein bekannte Lieder identifiziert werden. Möglicherweise handelt es sich um von Caroline Boissier-Butini selbst komponierte „airs nationaux“, welche sie in ihren Briefen wiederholt erwähnt. Sowohl die Beschäftigung mit Volksweisen als auch die Wahl der Polonaise bestätigen die Aktualität ihres Informationsstands, was musikalische Tendenzen anbelangt. In der Polonaise kommt besonders eindrücklich der Sinn von Caroline Boissier-Butini für stimmungsvolle Instrumentierungen zum Ausdruck: so erinnert das wiederkehrende Thema einmal mit kräftig rhythmisierenden Trillern an einen Musikautomaten, ein anderes Mal imitiert das Klavier mit wirkungsvollen Arpeggien eine „Gitarrenbegleitung“. Die Polonaise könnte auch eine politische Bedeutung haben; die Genfer Bevölkerung solidarisierte sich mit der Polnischen Unabhängigkeitsbestrebungen am Anfang des 19. Jahrhunderts und zudem war der polnische Held Tadeusz Kościuszko ein Patient des Vaters der Komponistin, welche erwiesenermassen ein grosses Verständnis für unterdrückte Völker hatte.



Manuscrit du Concerto n° 5

1820, a salon in Geneva

The Geneva composer Caroline Boissier-Butini wrote six piano concertos in the early 19th century, making her exceptional in Switzerland. Her 6th concerto, *Suisse*, characterised by the central movement, which quotes the *ranz des vaches* in its entirety, was first published in 2009, and has since been performed successfully in concert and on the radio. The publication of the 5th concerto in 2016 by Harmonia Helvetica (www.harmonia-helvetica.ch) is a further step in discovering the previously little-known repertoire of Swiss 19th-century composers. Here, the Association Caroline Boissier-Butini (www.carolineboissierbutini.ch), which was founded in 2017, presents the world premiere recording of the 5th piano concerto and the first recording on period instruments of the 6th concerto.

The composer

Caroline Butini (b. Geneva, 2 May 1786, d. Geneva, 17 March 1836) was the eldest child of Pierre Butini (1759-1838) and Jeanne-Pernette, née Bardin. Her father, a doctor with a Europe-wide reputation, was an enlightened amateur musician

and probably the most important promoter of her music-making. No one else in her close family seems to have engaged in a musical activity that could explain Caroline's vocation. Aged 20 she wrote in her diary: "I have devoted a third of my life to music." Caroline Butini's origins placed her in the upper echelons of society. She therefore grew up in an environment that encouraged education, even for girls, and received a broad general education. When she was 22, a marriage was arranged to Auguste Boissier (1784-1856). At his side, she was able to develop into an independent (artistic) personality. It seems clear that Auguste, himself a passionate amateur violinist in the time left over from managing his estates, was unstintingly supportive of his wife's activities as pianist and composer.

In 1810 Edmond was born to the couple; three years later Valérie. The family spent winters in Geneva, and summers at their country estate in Valeyres-sous-Rances, between Orbe and Yverdon. The two children received much attention and encouragement, which was later reflected in their life's work. Edmond became a renowned botanist and Valérie – under

her married name de Gasparin – became famous beyond Switzerland’s borders as a writer and as the founder of the first secular school for nursing, “La Source” in Lausanne. Like her mother, she would become an excellent pianist, studying the piano with Franz Liszt and composition with Anton Reicha in the winter of 1831-1832 in Paris.

According to current research – and here there are great gaps – Caroline Boissier-Butini was one of the most multifaceted Swiss composers of her generation. She must have enjoyed an excellent training both as a pianist and as a composer. Bernard Scherer (1747-1821), organist of the Cathedral in Geneva, and himself a composer, may have been one of her teachers. The many indications of independent learning by Boissier-Butini, who was by now over 30, also suggest that her education was largely autodidactic. What her parents intended by allowing their daughter to acquire such a depth of musical skill, thus enabling her to play at the highest level and to compose in the spirit of her times, is also unknown. Her social standing meant that practising a profession of whatever kind was out of

the question. Her extensive diary entries from the period before her marriage (1808) show her own ideas of a good wife, and what Geneva society expected of a woman of her class. We can conclude from this that there was theoretically no room for creative activity in the daily routine of a female Genevois citizen, and definitely not for a lasting pursuit of music, at that time quite a disreputable art form. It therefore appears all the more extraordinary that for years after marrying she composed much and often.

In spring 1818 Caroline Boissier-Butini measured her musical ability against the best pianists in Paris and London. She played to Marie Bigot, Ferdinand Paër, Friedrich Kalkbrenner and Johann Baptist Cramer, and garnered unfettered praise, both for her own pieces and for her interpretations. It has been shown that she wanted to publish her works through Ignaz Pleyel in Paris, although this was unsuccessful; she did, however, sign a contract with the publisher Leduc.

In Geneva, where middle-class musical life developed only haltingly in the early 19th century, she played several times

in 1825 and 1826 in the concerts of the Société de musique, sometimes performing her own works. The great number of purely instrumental works in her surviving oeuvre is notable. Her early engagement with folk music from her own environment is also worth noting. In a letter of 1811, Caroline Boissier describes how in Valeyres she transcribed folksongs that a woman from the village sang to her. We may assume that some of them also found their way into the 6th piano concerto, *Suisse*. During her lifetime, Caroline Boissier-Butini was a musical household name throughout Switzerland. After her death, her family carefully preserved her musical works and personal writings (diaries, letters, further documents). In 1923 her descendants brought her a certain fame by publishing her record of the piano lessons that her daughter Valérie took from Franz Liszt in Paris 1831, under the title *Liszt pédagogue* and with the author given as “Madame Auguste Boissier” (Reprint Champion, Paris 1993; numerous translations). Caroline Boissier-Butini’s compositions and the circumstances of her musical practice give a glimpse of the early 19th century in Geneva and in

Switzerland, the age of great political, social and cultural upheavals, which has barely been researched from a musical point of view.

Piano concerto no. 5 in D major, “Irish”

The date of composition of Caroline Boissier-Butini’s 5th piano concerto is unknown, but it must have been between 1815 and 1820, a period in which the piano had not yet come to dominate musical life. In the concert hall, the symphonia concertante with several instrumental soli, and sets of variations were more common than concerti featuring a single instrument. While the piano sonata was considered “serious” and demonstrated the artistic maturity of its performer, the instrumental concerto was intended primarily to show off “the excellent virtuosity and bravura of the player” (A. B. Marx, 1839); a distinction shared throughout French musical circles.

It should not therefore be surprising to find, in this concerto, that the piano is present from the first to the last bar. A piano concerto placed the soloist at the centre and demonstrated his or her prowess. In the present concerto, the orchestral

accompaniment plays more with timbres than with harmonies. The flute part is exceptional in its prominence alongside the piano, as is the use of percussion at the beginning of the third movement to create a rural or archaic atmosphere, lending rhythm to the carpet of sound provided by the strings. The simplicity of the orchestral accompaniment is also explained by the limited possibilities in Geneva. Caroline Boissier-Butini performed her piano concertos with the means she had available, even without accompaniment; as her travel diary of 1818 records, this was also common in the Parisian salons, and until at least the 1810s was explicitly provided for by composers: piano concertos by Sébastien Demar (1811), August Alexander Klengel (1812) and Jean-Henri Riegel (1813) are evidence of this.

In contrast to the piano concertos written in Paris during the same period, the strings in the present piece play a subordinate role, the violins doubling the right hand of the piano part, and the violas and basses the left hand. Violoncello and double bass parts are not differentiated and are taken together as “bass”. There

are no string parts without winds, with flute and bassoon playing the main roles in the accompaniment. As in the 6th piano concerto, the flute part is outstanding, explained perhaps by the presence in Geneva from 1807 to 1812 of the flautist Charles Michel Alexis Sola (1786-1857), a friend of the composer’s. That Caroline Boissier-Butini supplemented the flute with a bassoon is in line with a contemporary practice. In comparison with contemporaries in Paris, however, the absence of a horn part was less common. And according to Hervé Audéon’s 1999 analysis of orchestral scoring of piano concertos written in Paris between 1790 and 1815, a triangle is found only in Demar and Rasetti, while timpani are used exclusively by composers trained in the German-speaking world (Riegel, Klengel, Mozart, Cramer, Dussek).

The marking *Timbales ou tambourin* in the manuscript score raises some questions. Timpani invade space and sound in a way that exceeded the acoustic constraints of a Genevan parlour. Caroline Boissier-Butini’s use of no less than four timpani borders on sensational: very few composers gave these instruments such

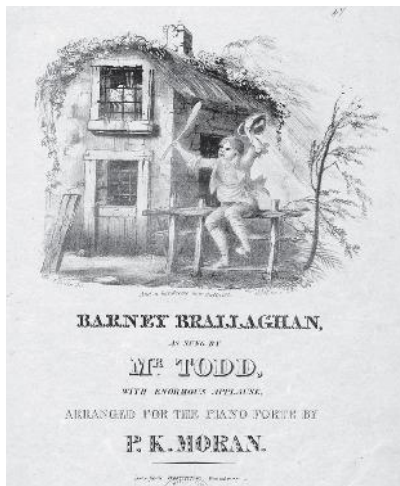
opulent parts. One famous example is the *Messe royale* by Jean-Baptiste Lully. Was the “tambourin” intended as an alternative for a chamber performance? And how should we imagine this instrument? The most likely candidate is a drum of the provençal tabor type. It is also known that Caroline Boissier-Butini knew and played the music of Daniel Steibelt, who often used the tambourine, on which his wife was a virtuoso. Alternatively, it could be that Caroline Boissier-Butini was thinking of the Janissary pedal on the pianoforte, as in 1818 she bought for her father “a square piano ... with 5 pedals. Damper pedal, pedal to raise the dampers, soft pedal, bassoon and drum with bells” from Charles Lemme in Paris. The piano concertos *Concerto arabe* (vl., vla, b., fl., ob., clar., bn, cor, timb., trb., triangle) by Amédée Rasetti, and *Concerto cosaque* (vl., vla, b., fl., ob., cor, triangle) by Demar, both published in 1800, are closest to the present concerto in terms of scoring; in these pieces, the percussion lends an exotic touch.

This brings us to the musical themes employed by Caroline Boissier-Butini. The influence of pastoral and folk music is

unmistakeable in all three movements. The melodies and harmonies of the first and second movements are characterised by Alpine music; the tunes have not yet been identified as quotes and may have originated in the composer’s own imagination. Referring to the first theme of her 2nd piano concerto, she herself wrote in 1813 that folk-like melodies “sprang directly from [her] heart”. Fresh air also permeates the third movement. The theme is the folksong *Barney Bralaghan* (also known as *Miss Blewitt’s Jig*, *Master Tailor’s Lilt*), which was published in 1820 in New York but must have been encountered by Boissier in an earlier collection of folk tunes. Timpani strokes and the monodic tinkling of the triangle give this movement a character that is archaic, wild and untamed – a reference, perhaps, to the landscape of the British Isles.

The concerto is thus an early example of music in the “exotic” mode, which was to become common throughout the 19th century. There was a growing interest in folk tunes, both native and foreign. The 5th piano concerto by Caroline Boissier-Butini still has its formal roots largely in the conventions of its time. In terms of

melody, harmony and rhythm, however, it contains a breath of the liberty and cosmopolitanism of this musical citizen of Geneva.



La chanson *Barney Brallaghan* publiée à New York en 1820. Reproduction avec l'aimable autorisation de la Frances G. Spencer Collection of American Popular Sheet Music. Crouch Fine Arts Library, Baylor University. Waco, Texas | Das Lied *Barney Brallaghan*, veröffentlicht 1820 in New York. | The folk tune *Barney Brallaghan*, published in New York 1820.



Paysage alpestre avec joueur de cor des Alpes, par Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), s.d., mine de plomb sur papier. Bibliothèque de Genève, VG 4119. | Alpenlandschaft mit Alphornbläser, von Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), o.D., Bleistift auf Papier. | Alpine landscape with alhorn player, by Joseph-François Burdallet (Carouge, 1781 - Carouge, 1851), n.d., graphite on paper.

Piano concerto no. 6, *Suisse*, for piano, obbligato flute and strings

In the second movement of the 6th piano concerto we encounter the *ranz des vaches*. Since its description by Jean-Jacques Rousseau in his *Dictionnaire de la musique* (1768), the *ranz des vaches* had, in the eyes of the rest of Europe, acquired the status of a Swiss national melody. The

“back to nature” movement, which was reinforced by Rousseau, enabled the *ranz des vaches*, previously transmitted orally, to find its way into numerous publications in the major European cities, and thus to be played on pianos in European – and Swiss – parlours. The *ranz des vaches* had become the distinctive feature of an Alpine society considered authentic and unspoiled. The Treaty of Vienna assigned Geneva to Switzerland, and the enthusiastic Genevois became exemplary Swiss. We can assume that this piano concerto with the title Suisse represents Caroline Boissier-Butini’s declaration of love for her fatherland.

The themes of the first movement and the ritornello in the last movement are in a folk style, although the melodies have not (yet) been identified. Like many of her contemporaries, Caroline Boissier-Butini also composed melodies in a popular style, the features of which are dance rhythms, simple melodic lines, and fanfare motives.

This concerto forms a link between urban and rural lives, combining folk melodies with sophisticated pianistic virtuosity.

The flute is associated with a shepherd’s life. The flute marking “obligée” can be interpreted as an indication that, like the 5th concerto, this concerto can also be performed without strings but not without flute.

Quoting the entire *ranz des vaches* in a piano concerto is undoubtedly a pioneering stroke. Another of the concerto’s peculiarities is the sound painting at the start of the second movement: a bass ostinato, a triad in the strings, a flute melody and – a minor sensation in music history – the sound of an alphorn, imitated by harmonics in the bass, answering the flute. This signals the birth of Romantic music in Switzerland.

The Divertissement

Titled in manuscript – probably an autograph – *Divertissement pour piano, violon et basse ou clarinette et basson*, this piece consists of two independent themes with variations. The possibility that a third movement was planned should not be ruled out. The Divertissement is the only piece of chamber music in Caroline Boissier’s oeuvre with the complete materials extant. Scored with the options

violin and cello or – far less common – clarinet and bassoon, the composer may have written it for a particular occasion or for wind players she knew. The bassoonist Wolff-Hauloch and the clarinetist Rostan, who regularly performed together in various ensembles, are known to have been in Geneva around 1815. During this time, the clarinet and the bassoon underwent numerous technical improvements, which in turn widened their repertoires.

In 19th-century France, the *divertissement* (or *pot-pourri*) referred to dances and other instrumental pieces inserted into a ballet or an opera, which could also be performed separately as independent symphonic works. The two folk-style themes on which the two-movement *Divertissement* is based have not been identified as well-known songs from the collections of songs published in Switzerland in the 1810s. They may be two of the “airs nationaux” that Caroline Boissier-Butini in her letters often says she has composed. Both her engagement with folk tunes and the choice of a Polonaise confirm that Boissier-Butini was thoroughly in tune with the musical fashions of her day. The Polonaise in particular

shows Caroline Boissier-Butini’s facility in creating an atmosphere through instrumentation: the recurring theme at one point features rhythmic trills reminiscent of a musical automaton, while at another point the piano’s arpeggios provide a guitar-like accompaniment. It could also have been a political statement, as the Genevois were in solidarity with the Polish battle for independence in the early 19th century; this theory is backed up by the fact that the Polish



Le pianoforte Tomaschek de 1835
(photo: Christophe Chalmin)

hero Tadeusz Kościuszko was a patient of the composer's father, who had always shown great compassion for oppressed peoples.

Le pianoforte

Pour nous rapprocher au mieux de la situation de concert des années 1810-1820, nous avons choisi pour les présents enregistrements des interprètes chevronnés, familiers de ce répertoire et des instruments d'époque. Nous avons aussi choisi un espace suffisamment grand pour rassembler un public intéressé et suffisamment compact pour permettre aux instruments anciens de développer toutes leurs ressources. À Genève, le grand salon de la Société de lecture remplit entièrement ces exigences. Sa surface de 48 m² correspond à celle des salons genevois de la vieille ville où Caroline Boissier-Butini se produisit toute sa vie. Il est certain qu'elle a fréquenté la Société de lecture, dont elle a sans doute foulé le parquet les soirs de grand bal et dont elle a peut-être agrémenté les soirées musicales.

Pour l'instrument à clavier, notre choix s'est porté sur un pianoforte à mécanique viennoise du facteur Anton Tomaschek, d'une tessiture de 6 ½ octaves (do-2-sol5), à quatre pédales (jeu d'harmonium, una corda, moderatore, forte). Le diapason est à 430 Hz.

L'instrument, « oublié » dans un château savoyard depuis son acquisition vers 1835, n'a subi aucune transformation majeure au cours des siècles et son état de préservation est exceptionnel, notamment avec sa table d'harmonie intacte. Sous le clavier standard, un dispositif permet d'actionner... un harmonium ! Ce pianoforte a fait l'objet d'une restauration soignée par Jullian Baudoin à Annecy (F). Un spécialiste, installé au Canada, a même fabriqué des répliques des cordes usées avec un alliage de métaux identique. Il s'agit du premier enregistrement effectué sur cet instrument après restauration.

Adalberto Maria Riva, piano

Le pianiste milanais Adalberto Maria Riva se forme dans sa ville natale, puis au Conservatoire de Lausanne, où il obtient une virtuosité en 2001. Lauréat de

nombreux prix nationaux et internationaux, il reçoit en 2008 la Mention spéciale au IBLA Grand Prize. Cette distinction lui permet d'entreprendre l'année suivante une tournée qui rencontre un très grand succès aux Etats-Unis avec, notamment, un concert au Carnegie Hall à New York. Il enchaîne avec de nombreux récitals en Italie, en Espagne, en Russie, en Allemagne, en Pologne, à Malte, en Hongrie ainsi que trois tournées en Amérique du Nord. Passionné de recherche sur les compositeurs et les compositrices oubliés, il a consacré un enregistrement et sa thèse au pianiste et compositeur italien Adolfo Fumagalli (1828-1856). Parmi la douzaine de CD à son actif, mentionnons l'intégrale des œuvres pour piano du pianiste et compositeur vaudois Aloÿs Fornerod (1890-1965) et le CD enregistré sur le pianoforte Brascoss du château de Gruyères, consacré à la musique romantique en Suisse.

www.adalbertomariariva.net

Sarah van Cornewal, traverso

Née à Antananarivo (Madagascar), Sarah van Cornewal vit à Genève depuis 2009, où elle enseigne le traverso, la flûte à bec et le fifre au Conservatoire populaire de

musique, danse et théâtre. Elle se forme dans le Territoire de Belfort (F) puis à la Schola Cantorum de Bâle, au Conservatoire Royal de La Haye et à l'Université de Genève. Lauréate de plusieurs concours (Concours Telemann; National Flute Association), elle joue dans différents ensembles de musique de chambre et orchestres, notamment spécialisés en musique de la Renaissance ou en musique baroque. Elle est régulièrement invitée à donner des cours d'interprétation pour les traversos Renaissance et baroque.

Pierre-André Taillard, clarinette

Pierre-André Taillard a étudié la clarinette à Bâle avec Hans Rudolf Stalder et le piano avec Klaus Linder et Jürg Wyttenbach. Dès 1985, il se spécialise dans les instruments historiques et joue sous la direction de N. Harnoncourt, F. Brüggen, M. Minkowski, J. Savall, F. Bernius et Ph. Herreweghe. Ses enregistrements avec le pianiste Edoardo Torbianelli ont obtenu de nombreuses distinctions discographiques, dont trois Diapasons d'or et un Diapason d'or de l'année. Il enseigne la clarinette historique et la musique de chambre à la Schola Cantorum Basiliensis. En tant

que chercheur, il a notamment travaillé à l'IRCAM et il est titulaire d'un doctorat en acoustique de l'Université du Mans. Il est aussi un ornithologue amateur, étudiant le chant des oiseaux à l'aide de méthodes bioacoustiques. Pierre-André Taillard joue une clarinette en la qui est une copie d'un instrument de Heinrich Grenser, fait à Dresde vers 1800, réalisée par Rudolf Tutz à Innsbruck.

Rogério Gonçalves, basson

Natif du Brésil, Rogério Gonçalves a étudié le basson au Chili, en Argentine et dans son pays, puis le basson baroque, le chalumeau et la musique d'ensemble médiévale à la Schola Cantorum Basiliensis et à la Haute école des arts de Genève. Il est soliste de plusieurs orchestres de musique ancienne en Suisse, en France, en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas. Il enseigne le basson baroque aux Internationales Tage Alter Musik de Linz, au Festival Internacional de Música de Londrina au Brésil et à l'Atelier für Alte Musik à Trossingen ainsi qu'à la Sommerakademie für Alte Musik de Michaelstein (D), au Conservatoire de Berne et à l'Universidad Internacional de Andalucía. Conseiller

artistique de plusieurs festivals, il a aussi dirigé des enregistrements pour des labels suisses et étrangers. Rogério Gonçalves joue un basson fait à Lyon en 1820 par François Jeantet.

L'ensemble Le Moment baroque

Le Moment baroque est un ensemble spécialisé dans l'interprétation sur instruments d'époque des musiques baroque et classique. Il rassemble des musiciens professionnels aux horizons musicaux et géographiques larges, autour d'une recherche artistique commune faite de curiosité, de passion et d'une grande exigence musicale. Il se produit tant en formation de musique de chambre que dans un effectif orchestral type Mannheim ou symphonique et se voue aussi à l'accompagnement d'œuvres chorales. Il propose sa propre saison de musique de chambre, avec des compositions allant du XVIIème au début du XIXème siècle, avec des combinaisons instrumentales variées. La direction de l'ensemble est assumée par le chef de chœur avec lequel il collabore, par un chef invité ou par son premier violon, Jonathan Nubel.

www.lemomentbaroque.ch

Das Fortepiano

Die vorliegenden Aufnahmen sollten unter Bedingungen stattfinden, welche so Nahe wie möglich an die Konzertsituation der 1810er bis 1820er Jahre in Genf kommen. Wir suchten mit dem Repertoire vertraute InterpretInnen, die auf historischen Instrumenten spielen. Als Aufnahmeort wiederum wählten wir der grosse Salon der Société de lecture in Genf, welcher mit seiner Fläche von 48 m² den Wohnzimmern der Genfer Altstadt entsprach, wo Caroline Boissier-Butini ein Leben lang musizierte; sie dürfte in diesem Raum selbst das Tanzbein geschwungen und wohl auch als Pianistin gewirkt haben.

Beim Tasteninstrument fiel unsere Wahl auf ein Fortepiano des Wieners Anton Tomaschek, mit einem Tonumfang von 6 ½ Oktaven (A2-G5), vier Pedalen (Harmonium, Una corda, moderatore, forte) welches auf 430 Hz gestimmt ist. Das Instrument blieb seit seinem Ankauf um 1835 in einem Schloss in Savoyen und hat in seiner Geschichte kaum Änderungen erfahren; es zeichnet sich durch seinen aussergewöhnlich guten Erhaltungszustand

aus, namentlich durch den intakten Stimmboden. Unter der Normklaviatur gibt es zudem eine zweite Klaviatur, welche ein... Harmonium bedient! Das Instrument wurde kürzlich von Jullian Baudoin in Annecy (F) einer umfassenden und sorgfältigen Restaurierung unterzogen. Aus Kanada kommen die fehlenden Saiten, deren Legierung derjenigen der historischen Saiten entspricht. Bei der vorliegenden Aufnahme handelt es sich um die Erste seit der Restaurierung des Instruments.

Adalberto Maria Riva, Klavier

Der Mailänder Pianist Adalberto Maria Riva bildete sich in seiner Heimatstadt aus bevor er 2001 am Konservatorium Lausanne das Konzertdiplom erlangte. Er gewann zahlreiche nationale und internationale Preise und Auszeichnungen, namentlich den IBLA Grand Prize, welche ihm 2009 eine USA-Tournee – insbesondere mit einem Konzert im Carnegie Hall in New York - ermöglichte, die er mit grossem Erfolg absolvierte. Es folgten zahlreiche Klavierabende in Italien, Spanien, Russland, Deutschland, Polen, Malta und Ungarn sowie drei weitere Tournées in

den USA. Adalberto Maria Riva beschäftigt sich gerne mit unbekanntem Komponistinnen und Komponisten. So hat er dem italienischen Komponisten Adolfo Fumagalli (1828-1856) seine Doktorarbeit und eine CD gewidmet. Von seinem Dutzend CDs sei auch die Aufnahme des Gesamtwerks für Klavier des Waadtländer Komponisten Aloÿs Fornerod (1890-1965) erwähnt sowie die im Schloss Greyerz auf dem Braschoss-Fortepiano aufgenommene CD mit Werken der Romantik aus der Schweiz.

Sarah van Cornewal, Traverso

Die in Antananarivo (Madagaskar) geborene Sarah van Cornewal lebt seit 2009 in Genf, wo sie am Conservatoire populaire de musique, danse et théâtre Traverso, Blockflöte und Querflöte unterrichtet. Sie bildete sich im Territoire de Belfort (F), an der Schola Cantorum Basel, am Königlichen Konservatorium Den Haag und an der Universität Genf aus. Heute spielt sie in verschiedenen Kammermusikensembles und Orchestern, die sich namentlich auf die Musik der Renaissance und des Barocks spezialisiert haben. Sie wird regelmässig eingeladen,

Meisterkurse für Renaissance- und Barock-Traverso zu geben.

Pierre-André Taillard, Klarinette

Pierre-André Taillard studierte Klarinette in Basel bei Hans Rudolf Stalder und Klavier bei Klaus Linder und Jürg Wytenbach. Seit 1985 hat er sich auf historische Instrumente spezialisiert und spielt unter der Leitung von N. Harnoncourt, F. Brüggen, M. Minkowski, J. Savall, F. Bernius und Ph. Herreweghe. Seine Aufnahmen mit dem Pianisten Edoardo Torbianelli haben zahlreiche Schallplattenpreise gewonnen, darunter drei „Diapason d'or“ und ein „Diapason d'or“ des Jahres. Er unterrichtet historische Klarinette und Kammermusik an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Forscher arbeitete er am IRCAM und promovierte in Akustik an der Universität von Le Mans. Er ist auch Amateur-Ornithologe und studiert Vogelgesang mit bioakustischen Methoden. Pierre-André Taillard spielt eine Klarinette in A von Rudolf Tutz, Innsbruck, nach einem Original von Heinrich Grenser (Dresden 1800).

Rogério Gonçalves, Fagott

Der gebürtige Brasilianer Rogério Gonçalves studierte in Chile, Argentinien und Brasilien Fagott und an der Schola Cantorum Basiliensis und an der Hochschule der Künste Genf Barockfagott, sowie Schalmel und Ensemblemusik des Mittelalters. Er ist Solist in mehreren Ensembles für Alte Musik in der Schweiz, in Frankreich, Italien, Deutschland und den Niederlanden. Er lehrt Barockfagott an den Internationalen Tagen Alter Musik in Linz, am Festival Internacional de Música de Londrina in Brasilien und im Atelier für Alte Musik von Trossingen, sowie an der Sommerakademie für Alte Musik in Michaelstein (D), an der Musikschule Konservatorium Bern und an der Universidad Internacional de Andalucía. Er ist zudem künstlerischer Berater verschiedener Festivals Alter Musik und hat mehrere Aufnahmen für Labels im In- und Ausland geleitet. Rogério Gonçalves spielt ein 1820 von François Jeantet in Lyon gebautes Fagott.

Das Ensemble Le Moment baroque

Das Ensemble Le Moment baroque hat sich auf die Interpretation der Musik des

Barocks und der Klassik auf historischen Instrumenten spezialisiert. Es besteht auf BerufsmusikerInnen verschiedenster Horizonte, welche sich durch gemeinsame Entdeckungsfreude, Leidenschaft und hohe künstlerische und musikalische Ansprüche verbunden fühlen. Das Ensemble tritt kammermusikalisch wie auch als Orchester auf, sei es in Mannheimer oder sinfonischer Besetzung; oft begleitet es Chorwerke. Eine eigene Kammermusikreihe rundet das Angebot ab, mit Werken in verschiedensten Besetzungen vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Die Leitung wird von den jeweiligen ChorleiterInnen übernommen, von GastdirigentenInnen oder von Konzertmeister Jonathan Nubel.

The fortepiano

To approach the concert conditions of the 1810s to 1820s in Geneva as closely as possible, this recording sought excellent performers who were familiar with the repertoire and who played period instruments. We also chose the Salon of the Société de lecture in Geneva as the location for the recording, a venue of 48 m² that corresponded to the salons of old Genevois houses, where Caroline Boisier-Butini spent her life making music. She certainly frequented the Société de lecture, where she probably danced at a ball and performed as a pianist.

The keyboard instrument we chose was a fortepiano with Viennese action made by Anton Tomaschek, with a range of 6½ octaves (CCC – g^{'''}), four pedals (harmonium, una corda, moderatore, forte), tuned to A = 430 Hz. Since its purchase in 1835, the instrument had been in a castle in the Savoy, and had barely changed during that time; it is distinguished by its exceptionally good condition, including an intact sound board. Below the standard keyboard there is also a second keyboard, serving a harmonium! The fortepiano has

recently been carefully and comprehensively restored by Jullian Baudoin in Anancy (France). The missing strings were made, using the same alloy as the historical strings, by a specialist in Canada. The present recording is the first to be made since the instrument's restoration.

Adalberto Maria Riva, piano

The Milanese pianist Adalberto Maria Riva trained in his home town, before obtaining a concert diploma at the Conservatoire de Lausanne in 2001. The winner of many national and international prizes and awards, in 2008 he won the IBLA Grand Prize, which enabled him to undertake a major concert tour of the USA, including a performance at Carnegie Hall in New York. This was followed by numerous recitals in Italy, Spain, Russia, German, Poland, Malta and Hungary, as well as three tours in North America. Adalberto Maria Riva is passionate about researching forgotten composers, and has already recorded works by the Italian pianist and composer Adolfo Fumagalli (1828-1856), about whom he also wrote his PhD. His twelve CDs include recordings of piano works by the Vaudois

composer Aloÿs Fornerod (1890-1965), and a CD of Swiss Romantic music, recorded on the Braschoss fortepiano in the Château de Gruyères.

Sarah van Cornewal, traverso

Born in Antananarivo (Madagascar), Sarah von Cornewal has lived in Geneva since 2009, where she teaches traverso, recorder and fife at the Conservatoire populaire de musique, danse et théâtre. She trained at the Territoire de Belfort (France), the Schola Cantorum Basiliensis, the Royal Conservatoire of The Hague, and the University of Geneva. She now plays in various chamber music ensembles and orchestras specialising in Renaissance and Baroque music. She is regularly invited to give masterclasses in Renaissance and Baroque traverso.

Pierre-André Taillard, clarinet

Pierre-André Taillard studied clarinet in Basel with Hans Rudolf Stalder and piano with Klaus Linder and Jürg Wyttenbach. Since 1985, he has specialised in period instruments, and has played under the conductors N. Harnoncourt, F. Brüggen, M. Minkowski, J. Savall, F. Bernius and

Ph. Herreweghe. His recordings with the pianist Edoardo Torbianelli have won numerous awards, including three “Diapason d’or” and a “Diapason d’or” of the year. He teaches historical clarinet and chamber music at the Schola Cantorum Basiliensis. As a researcher, he has worked at IRCAM, and has obtained a PhD in acoustics from the University of Le Mans. He is also an amateur ornithologist, studying birdsong using bio-acoustic methods. Pierre-André Taillard plays a clarinet in A made by Rudolf Tutz, Innsbruck, after an original by Heinrich Grenser (Dresden, 1800).

Rogério Gonçalves, bassoon

Born in Brazil, Rogério Gonçalves studied bassoon in Chile, Argentina and Brazil, and Baroque bassoon and shawm at the Schola Cantorum Basiliensis and the Haute école des arts in Geneva. He plays solo in several period instrument ensembles in Switzerland, France, Italy, Germany and the Netherlands. He teaches Baroque bassoon at the Internationale Tage Alter Musik in Linz, the Festival International de Música de Londrina in Brazil, the Atelier für Alte Musik in Trossingen, the

Sommerakademie für Alte Musik in Michaelstein (Germany), the Musikschule Konservatorium Bern, and the Universidad Internacional de Andalucía. He is also artistic consultant for various festivals, and has produced several recordings for labels in Switzerland and abroad. Rogério Gonçalves plays a bassoon built in 1820 by François Jeantet in Lyon.

The Ensemble Le Moment baroque

Le Moment Baroque is an ensemble that specialises in playing Baroque and Classical music on instruments of the respective period. It brings together professional musicians with a wide musical and geographical scope, united by a common curiosity and passion for their research, as well as the highest musical and artistic standards. Le Moment Baroque performs as a chamber ensemble or a Mannheim-type orchestra, as well as accompanying choral works. It puts on its own chamber music season, with compositions ranging from the 17th to the early 19th century for different combinations of instruments. The ensemble is directed by guest conductors, choral conductors, or by its concertmaster, Jonathan Nubel.



Violon/Violine/Violin :

Jonathan Nubel, Hernan Linares, Mihai Francu, Sandrine Feurer Taillebois, Regula Schwab, Anna Morozkina

Alto/Bratsche/Viola :

Isabelle Gottraux, Céline Portat

Violoncelle/Violoncello/Cello :

Esther Monnat

Contrebasse/Kontrabass/Double Bass :

Noëlle Reymond

Basson/Fagott/Bassoon :

Rogério Gonçalves

Traverso: Sarah van Cornewal

Timbales/Pauken/Timpani :

Inez Ellmann, timbales

Triangle/Triangel/Triangle :

Klaudiusz Zylinski

Sources/Quellen/Sources

Caroline BOISSIER-BUTINI, Correspondence. Archives privées Boissier-Butini.

Caroline BOISSIER-BUTINI, Journaux intimes et journaux de voyage. Archives privées Boissier-Butini.

Caroline BOISSIER-BUTINI, Manuscrits musicaux. Bibliothèque de Genève, Fonds Boissier, Ms mus 97.

Bibliographie/Bibliographie/Bibliography

Hervé AUDÉON, *Le Concerto pour piano à Paris entre 1795 et 1815*. Thèse de doctorat non publiée. Université de Tours, 1999.

Joël-Marie FAUQUET (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris 2003.

Aloys FLEISCHMANN (éd.), *Sources of Irish Traditional Music c. 1600-1855. An Annotated Catalogue of Prints and Manuscripts, 1583-1855*, London 1998.

Irène MINDER-JEANNERET, „Die beste Musiklerin in der Stadt.“ *Caroline Boissier-Butini (1786-1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Osnabrück 2013.

Irène MINDER-JEANNERET, *Souvenir de voyage ou manifeste identitaire? Le Concerto no 6 pour piano, flute obligato and strings Suisse de la musicienne genevoise Caroline Boissier-Butini (1786-1836)*, in: Vincent CHENAL, Martine HART et Daniëlle BUYSENS (dir.): *Genève, la Suisse et les arts (1814-1846)*, Genève 2015, p. 203-222.

Mathieu SCHNEIDER, *L'utopie suisse dans la musique romantique*, Paris 2016.

Discographie/Diskografie/Discography Caroline Boissier-Butini

Caroline Boissier-Butini. Concerto pour piano no 6 *Suisse*, Pièce pour l'orgue, sonate pour piano no 1, *Divertissement* pour piano, clarinet et basson (instruments modernes), VDE-Gallo 1277.

Caroline Boissier-Butini: *Variations sur Dormez mes chers Amours*. Musique et nature au château de Gruyères (piano-forte Braschoss 1830), VDE-Gallo 1406.

Caroline Boissier-Butini, *Musique pour piano-forte* (piano-forte Broadwood de 1816), VDE-Gallo 1418.





Adalberto Maria Riva, piano

Ensemble Le Moment baroque, dir. Jonathan Nubel

Sarah van Cornewal, traverso • Pierre-André Taillard, clarinette • Rogério Gonçalves, basson