

Les étés parisiens de www.gottschalk.fr :
compte-rendu des recherches menées en 2011 et 2012 à la BnF

Dans cet article nous présentons les résultats de nos recherches des années 2011-2012 à la Bibliothèque nationale de France (BnF). Le flot des pianistes-compositeurs peu connus ou méconnus à découvrir semble ne jamais se tarir. Que de noms à explorer ! Citons entre autres : Julian Fontana (1810-1869), Henri Rosellen (1811-1876), Félix Le Couppey (1811-1887), Ignace Leybach (1817-1891), Alexander Dreyschock (1818-1869), Georges Mathias (1826-1910), Ernest Redon (né en 1835), Léon Delafosse (1874-1955)... Quant à leurs compositions, il faudrait sans doute plusieurs vies pour en faire connaissance dans leur totalité. Nos efforts ne sont cependant pas vains : les œuvres exhumées sont souvent intéressantes – du moins du point de vue de l’histoire de la musique. Parfois nous dénichons des perles rares : nous voilà donc récompensés. Le compte-rendu qui suit traite de l’analyse de certaines œuvres que nous avons récupérées à la BnF, ce qui ne représente bien entendu qu’une petite partie de l’ensemble de la documentation qui a été consultée lors de nos séjours parisiens. En particulier, les compositeurs dont nous venons de mentionner le nom feront l’objet de recherches plus approfondies dans les années à venir et par conséquent leurs œuvres ne seront pas abordées dans le présent compte-rendu. Quant à Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), le compositeur éponyme de notre site, les recherches ont été poursuivies puisque nous avons continué la consultation de *L’Art musical* et de *La France musicale* ainsi que d’archives du Conservatoire.

* *
*

Jean-Louis ADAM (1758-1848) : Sonates pour le piano, opus 7. Les deux premières sonates peuvent être accompagnées de violon non obligé. La troisième est sans accompagnement. Ces sonates s’avèrent d’un intérêt assez inégal.

C’est surtout la **sonate opus 7 n°2** qui ressort du lot et qui est pour nous une révélation. Toutefois cette révélation n’est pas complètement inédite puisque le pianofortiste Alain Planès a joué cette sonate à Versailles le 10 octobre 2009 dans le cadre des Grandes Journées Grétry, un concert au cours duquel Planès a également joué des œuvres de deux contemporains de Jean-Louis Adam : des études d’Hélène de Montgeroult (1764-1836) et la sonate en ut dièse mineur de Hyacinthe Jadin (1776-1800). Nous regrettons de n’avoir pas assisté à ce concert au programme riche. La sonate opus 7 n°2 en sol mineur de Jean-Louis Adam est en deux mouvements, ce qui est assez atypique pour l’époque (on pourra penser aux sonatines de Beethoven et surtout aux œuvres plus abouties du Maître : l’opus 78 de 1809, l’opus 90 de 1814 et surtout le fameux opus 111 de 1822). Le premier mouvement de la sonate d’Adam, *Adagio con espressione*, est d’une force de conviction remarquable. La tonalité de sol mineur, si souvent bien mise en valeur par les compositeurs français de l’époque, est pour quelque chose dans l’élan de force que nous ressentons et la nostalgie sérieuse – toute mendelssohnienne – qui émane du mouvement. Le second mouvement, *presto agitato*, est une sorte de polka russe à quatre temps, une fuite en avant qui s’obstine à répéter le thème initial, très entraînant et facile à mémoriser. L’humour n’est pas absent de l’intention musicale du compositeur comme le suggèrent les multiples modulations autour de ce thème dansant. La sonate opus 7 n°2 est une œuvre absolument originale, qui tranche nettement avec le reste de la production pianistique du compositeur, trop souvent habitué aux effets faciles et tapageurs. Ici, le discours est très construit et la virtuosité est au service du propos musical.

La **sonate opus 7 n°1** en la majeur offre un bien moindre intérêt. Le premier mouvement, en la majeur, nous paraît trop long, trop répétitif, avec son thème dans l'esprit de la musique galante française. Il possède pourtant quelques atouts : tremolos d'humeur beethovénienne, passages agités en mineur, arpèges schubertiens... Le deuxième mouvement nous semble plus intéressant : des accords massifs ponctuent une mélodie simple, en la mineur. Notons que l'alternance entre tonalité majeure (du 1^{er} mouvement) et tonalité mineure (du 2^{ème} mouvement) est annonciatrice du romantisme. Autre originalité, une gamme quasi improvisée lie le deuxième mouvement au troisième. Ce dernier mouvement, en la majeur, est une pastorale charmante mais un peu longue, dont les effets de cloche préfigurent sûrement de quelques années la coda du nocturne n°12 dit « Midi » du compositeur irlandais John Field (1782-1837). En effet, bien que non datées, les sonates de l'opus 7 datent vraisemblablement du tout début des années 1810 alors que Field commence la composition de ses nocturnes à partir de 1814.

La **sonate opus 7 n°3**, en la bémol majeur, est la moins intéressante des trois à notre avis. Le premier mouvement est trop long malgré quelques passages sombres et nostalgiques à la Hyacinthe Jadin. Le deuxième mouvement est une romance en mi bémol majeur, indiquée *grazioso cantabile*, mais la mélodie y est insipide. Pourtant, sur le plan de l'écriture musicale, cette romance a tout d'un nocturne à la Chopin, jusque dans les ornements, malheureusement inexpressives. Le rondo final, en la bémol majeur, fait penser tantôt à un final de sonate schubertien, tantôt à l'impromptu n°1 (opus 29, composé en 1837) de Chopin qui est dans la même tonalité. Les différents thèmes de ce rondo nous laissent en tout cas une agréable impression de déjà entendu, mais nous ne parvenons pas à en retrouver les références précises.

Henri Jérôme BERTINI (1798-1876) : Grande Fantaisie sur l'Elixir d'Amour de Donizetti, opus 127. Enfant prodige, professeur réputé au Conservatoire de Paris, Henri Bertini laisse à la postérité une œuvre considérable (environ 180 numéros d'opus), dont de nombreuses études progressives. Bertini a également composé de nombreuses œuvres qui dépassent la dimension purement technique. En témoigne par exemple cette Grande Fantaisie sur l'Elixir d'Amour de Donizetti (1797-1848). S'il n'existe pas d'enregistrement intégral de cette œuvre, une de ses parties, la *Romanza*, a toutefois été enregistrée au CD par le pianiste allemand Thomas Fischer pour son album *Opera for piano* et elle y est présentée à la manière d'une pièce isolée nommée « **Una furtiva lagrima** », extraite de l'Elisir d'Amore de Donizetti. Cette manière d'isoler un moment de la Fantaisie peut paraître étonnante, d'autant plus que l'ensemble de la Fantaisie est musicalement intéressant, même s'il faut concéder qu'effectivement « Una furtiva lagrima » est sans doute le passage le plus remarquable du morceau. En tout cas, ce fut pour nous un grand plaisir de retrouver la belle pièce du CD de Thomas Fischer lors de nos recherches à la BnF.

La Fantaisie commence par une *Intrada*, indiquée *largo*, en mi bémol mineur, qui alterne solennellement octaves dans les graves et arpèges vers les aigus. Un premier thème introductif, en si majeur, émerge et se termine par des pluies de notes d'une souplesse qui annonce le Gottschalk de la [Danse des Sylphes](#) (composée vers 1850). Puis vient le thème principal, *andante amabile*, en la bémol majeur, élégamment harmonisé à la Schubert (1797-1828), qui est ensuite varié (i) en triolets, (ii) en doubles croches, (iii) en quadruples croches et (iv) en octaves. La virtuosité brillante requise ainsi que le traitement harmonique font définitivement penser à l'impromptu de Schubert en si bémol majeur opus posthume 142 n°3 (D935) composé en 1827. La Fantaisie de Bertini, non datée, est sûrement contemporaine de cet impromptu. Une modulation astucieuse permet d'introduire la *Romanza*, indiquée *larghetto*, à laquelle la tonalité de si mineur confère une gravité profonde. Cette *Romanza* montre la capacité de Bertini à mettre en valeur la mélodie par un accompagnement tout à la fois clair et robuste, qui fait appel à plusieurs procédés : arpèges, succession d'accords aux

deux mains, notes répétées à la Schubert. Ensuite, Bertini retourne en mi bémol majeur avec un dernier thème, plus animé (*allegro*), dont le traitement fait penser à ce que sera la partie finale de [La Favorita](#) de Louis Moreau Gottschalk, une œuvre de 1859 sur un opéra de Donizetti également. Le thème en mi bémol majeur est varié en doubles croches et s'élançe vers la coda, imposante sans être grandiose, forte de ses accords massifs, sonores.

La Fantaisie de Bertini n'est sans doute pas un chef-d'œuvre mais elle possède de nombreuses qualités : virtuosité, souplesse des gammes, brillance. Nous noterons enfin que le parcours tonal, qui s'écarte largement du seul emploi de la tonalité relative mineure, est apte à mettre en valeur les différentes couleurs du piano. Quoique non datée, la Fantaisie de Bertini se situe donc musicalement entre Schubert et Thalberg. Elle est en effet typique des fantaisies pianistiques qui précèdent sur le plan de l'écriture celles, plus audacieuses encore, d'un Sigismund Thalberg (1812-1871) – duquel l'écriture de Bertini est certes proche – ou d'un Franz Liszt (1811-1886).

Camille-Marie STAMATY (1811-1870) : Elève préféré de Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), qui lui-même fut l'élève de Jean-Louis Adam, Camille Stamaty enseigna à son tour le piano à deux musiciens prodigieux : Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) et Camille Saint-Saëns (1835-1921). Stamaty fut au XIX^{ème} siècle l'un des professeurs les plus en vue de la place parisienne. Aujourd'hui il est complètement méconnu, pourtant son œuvre mérite à notre avis une redécouverte : Camille-Marie Stamaty est la révélation de nos recherches de 2011-2012 à la BnF.

Grande Sonate, opus 20 : dédiée à Guillaume III, roi des Pays-Bas, cette sonate en ut mineur publiée en 1854 mérite son qualificatif de grande : monumentale, elle dure entre 25 et 30 minutes et exige de l'interprète un très bon niveau technique et une grande endurance. Stamaty a également composé une autre sonate, opus 8, en fa mineur et en trois mouvements (publiée en 1843). La Grande Sonate opus 20 comporte quatre mouvements. Le premier mouvement, en ut mineur, est *allegro moderato* : il est fortement influencé par l'héritage beethovénien, auquel s'ajoutent une sensibilité à la Chopin et une vigueur à la Brahms (1833-1897). La dernière page du 1^{er} mouvement fait particulièrement penser à Brahms. Le deuxième mouvement est un *andante* en la bémol majeur, au thème simple mais beau et dont les variations permettent de construire une progression musicale affirmée. On y retrouve encore une fois une écriture qui annonce celle de Brahms. Le *scherzo capriccioso* en ut mineur reste marqué par Beethoven mais il contient des successions d'accords massifs à la Brahms et des traits descendants dans les aigus qui font penser à quelque valse de Gottschalk. La partie centrale du *scherzo* est en ut majeur et est dans un style viennois assez animé. Ce troisième mouvement se termine par la reprise du début, ce qui le rend un peu long à notre avis. Le mouvement final est un *allegro non troppo* en ut mineur mené tambour battant. Ce mouvement est une synthèse entre l'héritage germanique de Beethoven et Mendelssohn (1809-1847) et l'esprit français d'un Bizet (1838-1875) par exemple. Quelques passages préfigurent la musique de Saint-Saëns (qui, rappelons-le, fut l'élève de Stamaty). Ce 4^{ème} mouvement requiert une très grande virtuosité (octaves rapides, triples croches, triolets diaboliques précédant la coda) et un écart des doigts parfois important. Au final la Grande Sonate opus 20 de Stamaty mériterait d'être enregistrée au CD : elle se présente comme une sonate qui d'une part marque la transition entre Beethoven et Brahms et qui d'autre part confirme le niveau d'excellence compositionnelle et de maîtrise technique atteint par l'Ecole française de piano du milieu du XIX^{ème} siècle.

Six Etudes caractéristiques sur Oberon, opéra de Weber, opus 33 : Dans cet opus daté de 1857, Stamaty est particulièrement inventif puisqu'il utilise des extraits célèbres de l'opéra Oberon (1826) de Weber (1786-1826) qui connut un grand succès, pour les intégrer dans un cycle de six études d'une durée totale d'environ 25 minutes. Même si elles n'en portent pas le

nom, ces études dites « caractéristiques » sont en réalité des études-paraphrases. Nous allons jusqu'à affirmer que Stamaty est l'inventeur du genre. A notre connaissance, nous n'en retrouvons pas l'équivalent chez Liszt par exemple. Techniquement les Six Etudes caractéristiques de Stamaty ne sont pas très difficiles. Ce sont en fait des études d'interprétation contenant toute une gamme de difficultés ciblées, à la manière des études d'Hélène de Montgeroult. La première étude, **Chœur des Génies**, est dédiée à Antoine-François Marmontel (1816-1898), professeur et compositeur de piano qui eut une très grande influence au Conservatoire. Cette étude fait parfois penser à Gottschalk ou Liszt. La deuxième étude, **Barcarolle**, est dédiée à Félix Le Couppey, professeur au Conservatoire qui eut notamment pour élève Cécile Chaminade (1857-1944). Cette étude possède initialement une belle ligne mélodique, apaisante, mais la partie variée en arpèges n'est pas particulièrement originale. La troisième étude, **Ronde de Nuit**, présente quelques similitudes avec la [Marche de nuit](#) de Gottschalk (1855), tant par le côté festif et bien rythmé de la section centrale que par l'introduction et la coda qui suggèrent l'approche de la ronde puis son éloignement. La quatrième étude, **Ariette de Fatime**, est d'une écriture très classique et ne présente guère de difficulté technique. Le deuxième thème, entraînant, rappelle le final de la sonate opus 5 n°1 d'Hélène de Montgeroult publiée en 1811. La cinquième étude, **Vision**, est sans conteste la plus spectaculaire du cycle. Son discours musical est extrêmement bien construit : l'étude commence double piano puis, par moments successifs, Stamaty installe avec beaucoup d'intelligence et de goût une tension qui va petit à petit crescendo jusqu'à l'apothéose. La coda de l'étude signifie le retour au calme après la vision grandiose. Néanmoins l'apothéose nous semble un peu tapageuse (mais cela n'enlève presque rien à la qualité globale du morceau). Même si cette étude reste d'une écriture très ordonnée, très claire, c'est bien au Liszt des transcriptions et paraphrases que cette étude fait songer. La sixième et dernière étude, **Séduction et Magie**, est dédiée à Francis Planté (1839-1934), pianiste d'origine béarnaise surnommé le « Dieu du piano » et qui fut l'élève de Marmontel. Cette étude porte bien son titre : la musique y est légère, insouciant, charmante. En conclusion les Six Etudes caractéristiques sur Oberon sont très bien construites et Stamaty a réussi à parfaitement conjuguer le genre de l'étude à celui de la paraphrase. Le résultat est manifestement brillant.

Pour finir nous présentons ci-après trois autres pièces pour piano de Camille Stamaty extraites de sa série dite des « Concerts du Conservatoire ». Il s'agit en l'occurrence de transcriptions d'airs célèbres. Nous mesurons ici toute la dimension normative de l'enseignement au Conservatoire dans la définition et la diffusion des grands auteurs dits « classiques ».

Célèbre chœur de Castor et Pollux de Rameau (« Dans ces doux azyles »), Andante-Méditation, opus 25 : cette belle pièce publiée en 1856 est une transcription très soignée sur le plan pianistique et très agréable à écouter. Contrairement aux transcriptions et paraphrases de Liszt (songeons par exemple à ses Réminiscences de Don Juan de Mozart), Stamaty ne tient jamais à imposer trop fortement sa personnalité musicale : il respecte le texte initial et cherche simplement à l'embellir en restant attaché à l'esprit du compositeur, ce qui ne l'empêche pas de faire ressortir la dimension romantique et parfois nostalgique de l'air de Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

18^{ème} Psaume de Marcello (« I cieli immensi narrano ») paraphrasé pour piano, opus 26 : cette composition également publiée en 1856 se fonde sur un psaume de Benedetto Marcello (1686-1739), *I cieli immensi narrano*, l'un des cinquante psaumes de l'*Estro poetico-armonico*. Il ne s'agit pas d'une simple transcription mais d'une véritable paraphrase, d'une difficulté technique élevée, essentiellement en raison de la succession d'accords aux deux mains (lorsque Stamaty suggère la reprise d'un motif par le chœur tout entier) et de la régularité rythmique requise. De plus la tonalité d'ut majeur, à cause de l'absence de touches noires, n'est pas forcément la plus simple à jouer. L'interprète est en fait très exposé lorsqu'il

joue cette œuvre. Cette paraphrase d'une durée d'environ 6 à 7 minutes – une durée relativement brève pour une paraphrase – mérite largement à notre avis de figurer aux côtés de certaines pièces peu connues du même genre de Liszt (par exemple « L'Hymne du Pape » et « Urbi et orbi, bénédiction papale »). Mais cette appréciation déjà très positive sur la pièce de Stamaty ne tient pas compte du fait qu'outre les passages en accords massifs et son goût pour la musique des anciens auteurs de l'ère baroque, Stamaty mobilise dans un passage la technique de la troisième voix de Sigismund Thalberg et dans plusieurs autres passages il fait des clin d'œil à notre avis très appuyés à la troisième des Grandes études de Paganini par Liszt, la célèbre Campanella (1851). En définitive cette pièce vigoureuse et stimulante montre sans doute un Stamaty au meilleur de sa forme.

Romance et chanson militaire d'Egmont de Beethoven, Caprice dramatique, opus 27 :

encore une composition publiée en 1856, qui cette fois-ci utilise le matériau d'Egmont, une musique de scène de Beethoven (1810). Ici aussi Stamaty s'attache à respecter l'esprit de l'œuvre et son Caprice – dont le degré d'élaboration le situe à mi-chemin entre la paraphrase et la fantaisie – est fidèle au pianisme beethovénien. Après une introduction en fa mineur de caractère dramatique, Stamaty expose le thème de la Romance (en fa majeur) puis celui de la Chanson militaire (en fa mineur). Ensuite il alterne avec beaucoup d'habileté le motif de l'introduction et les deux thèmes principaux. Le morceau s'achève en fa majeur par une brillante coda.

* *
*

En conclusion, nous pouvons être très satisfaits de nos recherches menées à la BnF lors des étés 2011 et 2012. Notre découverte de l'œuvre de Stamaty constitue une très bonne surprise. Nous ne nous attendions pas à ce que celui qui fut l'un des professeurs de Gottschalk soit aussi doué pour la composition. Stamaty n'est pas seulement un excellent professeur de piano du Conservatoire, il est aussi un compositeur de talent, dont l'écriture est parfaitement maîtrisée. Son œuvre n'a certes rien de révolutionnaire par rapport à celle d'un Liszt ou même d'un Thalberg par exemple. Mais Stamaty compose avec beaucoup de goût et de soin. Son écriture est influencée par le modèle germanique et s'inscrit dans la lignée de Beethoven et de Kalkbrenner. Parfois son propos musical annonce Brahms de quelques années. En tout cas, ses compositions sont ancrées dans la tradition romantique, mais nous sommes loin des épanchements sentimentaux d'un Chopin : il s'agit d'un romantisme au charme discret dont la maturité témoigne de l'assimilation par Stamaty d'un demi-siècle de développement de la musique romantique pour piano en France. Ses œuvres possèdent une vigueur affirmée, un humour certain aussi. La personnalité musicale de Stamaty a sûrement eu une influence non négligeable sur l'apprentissage et le perfectionnement de l'art de la composition de Gottschalk. Tous ces éléments nous encouragent à poursuivre nos recherches sur Stamaty afin de lui rendre la place qu'il mérite au CD et dans les salles de concert.

J.-B. D.

NB : il est possible de citer des extraits de cet article, à condition d'indiquer avec précision la source.