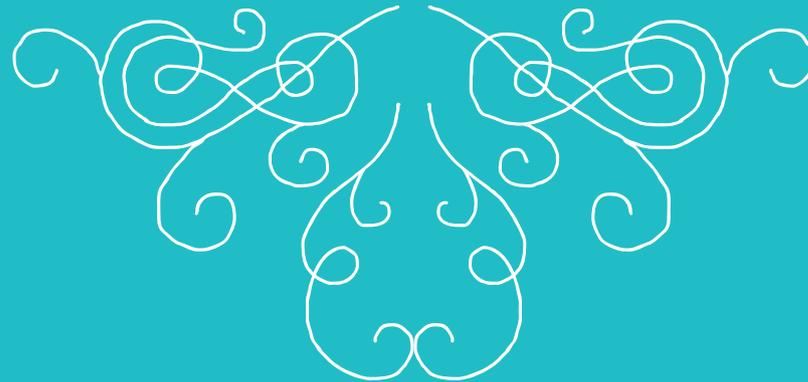


THÉODORE GOUVY







**THÉODORE  
GOUVY**  
(1819-1898)

**TRIO N° 2 OPUS 18**  
**QUINTETTE À DEUX**  
**VIOLONCELLES N° 6**

**Quintette Denis Clavier**

Denis Clavier & David Mancinelli violons,  
Florian Wallez alto,  
Claire Breteau & Hervé Renault violoncelles

**Anaël Bonnet Piano**

## **Trio n°2 opus 18**

<b>1</b>	Allegro vivace	9'13
<b>2</b>	Andante	7'26
<b>3</b>	Scherzo	3'33
<b>4</b>	Finale	8'11

## **Quintette à deux violoncelles n°6**

<b>5</b>	Allegro moderato	10'07
<b>6</b>	Andante	10'41
<b>7</b>	Danse suédoise	3'51
<b>8</b>	Finale	9'26

> minutage total : 62'33

# THÉODORE GOUVY

## UN COMPOSITEUR DE « MUSIQUE PURE »

Théodore Gouvy (1819-1898) fut subjugué, en 1841, par l'audition d'une symphonie de Reber, aux Concerts du Conservatoire, à Paris où il étudiait alors le Droit. Cela décida de sa carrière de musicien ou, pour mieux dire, de « compositeur », épris de « musique pure », c'est-à-dire de tout ce qui n'était ni musique lyrique ni musique « descriptive ». Féru des maîtres du passé et fort cultivé, dans le sens le plus complet du terme, il étudia avec soin les œuvres de J. S. Bach, de Haydn et Mozart, de Beethoven, de Schubert et Schumann — il fut en relation personnelle avec Clara Schumann — de Mendelssohn et Brahms. C'est encore dire qu'il cultiva toute sa vie, avec un soin tout particulier, la musique de chambre sous toutes ses formes, avec une prédilection pour le quatuor à cordes – le genre-roi au 19<sup>e</sup> siècle – le trio avec piano (piano, violon, violoncelle) – formation qui inspira à Beethoven d'immortels chefs-d'œuvre – et le quintette à cordes (ici, deux violons, un alto et deux violoncelles) qui en est la forme élargie et la plus « orchestrale ». Son catalogue recense en effet 5 trios, 11 quatuors et 7 quintettes à cordes. K 617 qui vient de rééditer son *Requiem* et sa cantate *Le Printemps* complète heureusement l'édition phonographique de sa musique de chambre pour vents (*Septuor* inédit, *Ottetto op. 71* et *Petite Suite gauloise*) et celle de sa musique de chambre pour cordes avec ou sans piano (*Sonate pour piano et violon op. 61*, *duettos pour piano et violon op. 34* et *op. 50* – *Quatuor à cordes en Sol majeur* et *Quintette à cordes en Sol majeur op. 55*) par son *Trio n° 2 op. 18* et son *Quintette n° 6 à deux violoncelles*.

### **Le Trio avec piano n° 2 op. 18 en La mineur (Allegro vivace – Andante – Scherzo : allegro assai – Finale : allegro non troppo)**

Le manuscrit de ce trio n° 2 n'ayant pas été retrouvé, il n'est pas possible d'en donner, au contraire de la plupart des œuvres de Gouvy, la date de composition précise. On peut toutefois tenir pour assuré que sa composition est postérieure au 25 septembre 1844 date d'achèvement du Trio n° 1 op. 8 et antérieure à août 1857 date du début de la composition du Trio n° 4. Le trio n° 2 et le suivant sont dédiés à « Madame la comtesse Kalergis née de Nesselrode ». Or celle-ci, la célèbre inspiratrice de la poésie « Symphonie en Blanc majeur » contenue dans *Émaux et Camées* de Théophile Gautier, ne fut présente à Paris que de 1847 à 1857. Si l'on tient encore compte du fait que l'édition princeps des trios n° 2 op. 18 et 3 op. 19 est de 1856, que l'op. 17 (la *Sonate n° 1 pour piano*) est éditée en 1855, il est hautement probable que la composition de ce trio est de 1855 ou un peu antérieure.

**Le premier mouvement** en La mineur, *Allegro vivace* est un classique « allegro de sonate ». Le premier thème, très lyrique d'allure, avec « antécédent » et « conséquent » occupant respectivement 8 et 12 mesures, en anacrouse, à grands intervalles expressifs ascendants de quarte, de quinte et d'octave, passant du Mi 2 au Si 4, est d'abord exposé au violoncelle, relayé par le violon, soutenu par les accords en forme de basse d'Alberti ou d'arpèges du piano. Les éléments de ce thème se mêlent ensuite par échanges entre les deux instruments à cordes et l'exposé

de ce premier thème se termine en La mineur sur une formule cadentielle deux fois répétée. Deux petites mesures suffisent au piano solo à introduire l'exposition du deuxième thème, beaucoup plus rythmique (en particulier du fait aussi de l'accompagnement de piano), en arabesques conjointes qui se répondent du violon au violoncelle. L'Exposition est reprise et tout ce que l'on attend se produit : développement, modulation (en particulier passage en La majeur), réexposition et brève coda sur l'élargissement de la fin du deuxième thème. Ce magnifique mouvement est dans la grande tradition du romantisme allemand tant par la beauté de ses thèmes et par la rigueur de sa construction qui ne laisse place à aucun bavardage et dont l'intérêt se soutient de bout en bout.

**Le deuxième mouvement** en Fa Majeur, *Andante*, peut sembler initier une « forme-lied » conventionnelle par l'expression d'un très beau et calme thème, d'abord au piano sur une carrure de huit mesures, avec un discret contrepoint des deux instruments à cordes en pizzicati, puis la reprise de la même carrure au violoncelle, contrepointée par quelques mélismes au violon. Tout convie à la sérénité, que ce soit la consonance de l'harmonie ou le registre piano des nuances, malgré le rythme de « croche pointée – double-croche », omniprésent. Un deuxième épisode transitoire se construit ensuite autour de ce rythme entre l'aigu du piano et le violoncelle, tandis que le violon déroule un nouveau motif et que le grave du piano soutient l'harmonie en un *perpetuum mobile* de croches. Tout cela se resserre *crescendo ed animato* pour introduire le deuxième thème, en Do majeur, exprimé par le piano solo puis accompagné d'un contrechant du violon et du violoncelle, d'abord ensemble, puis se répondant pour aboutir à un véritable climax polyrythmique, *fortissimo*,

brusquement interrompu pour faire place à un nouvel élément thématique rappelant le premier thème par la répétition de la note de départ, mais dans un rythme ternaire. C'est le piano qui conduit ce nouvel épisode, mais agréablement contrepointé par les deux autres instruments, chacun à son tour ou ensemble. C'est le lieu d'un véritable développement et qui se termine par une courte coda, *pianissimo*, faisant sonner l'accord de Fa majeur avec un rappel de l'élément rythmique pointé qui peut être considéré comme le « fil rouge » de l'ensemble. En réalité ce deuxième mouvement n'est ni une « forme-lied » (mélodie accompagnée de plan A-B-A), ni une « forme-variation » *stricto sensu* en raison du renouvellement complet du matériel thématique. La grande variété des épisodes, la progression de l'intensité en font une sorte de mouvement rhapsodique qui traduit l'autre aspect de l'inspiration romantique de Théodore Gouvy.

**Le troisième mouvement** en La mineur, *Scherzo : allegro assai*, est un beau morceau de virtuosité malicieuse où sont déployées toutes les ressources de l'art : thèmes chatoyants distribués entre les trois instruments se répondant, scansion forte avant les réapparitions thématiques mêlant un aspect de « musique populaire » à cette virtuosité, fausses rentrées, marches harmoniques modulantes, variété dynamique pleine d'humour, le tout conduisant l'auditeur du début à la fin sans reprendre souffle.

**Le quatrième mouvement** en La majeur, *Finale : allegro non troppo*, est très développé. Polythématique (il compte non seulement trois thèmes principaux mais également des thèmes annexes qui émanent des premiers), la distribution de ceux-ci entre les trois instruments contribue à en faire une architecture complexe qui ne se laisse pas

entièrement appréhender à la première audition. C'est de la musique que certains qualifieront de « difficile » mais qu'il est plus juste d'appeler « sérieuse » ou « exigeante » c'est-à-dire dont la richesse requiert de nombreuses ré-écoutes pour être entièrement perçue. Il est évidemment impossible d'en faire, dans le cadre de ce livret, une analyse en bonne et due forme ; signalons-en cependant quelques jalons :

— Ce qui peut être considéré comme une introduction mais dont le thème, ou certains de ses fragments, se retrouvera tout au long de ce mouvement, est présenté par le violon rejoint par le violoncelle, puis par ce dernier seul. (Th. I)

— Le très beau et long premier thème (Th. A) énoncé d'abord par le piano solo, puis repris, doublé à l'octave aiguë, par le violon. A la suite de quoi, on reconnaît le retour du thème d'Introduction (Th. I) qui n'a pas le temps de s'achever que déjà pointe l'amorce du thème B, dit à distance d'octave par les deux instruments à cordes sur un rythme de valse.

— Le piano dit ensuite ce thème (Th. B) dans tout son développement, discrètement contrepunté par le violon, puis par le violoncelle, puis de façon de plus en plus pressante par ces deux instruments, dans un crescendo général du plus bel effet, pour aboutir au retour du Th. I et finalement du Th. A au piano.

— On remarquera le passage du Th. B en dialogue entre violoncelle et piano, modulant en Sib majeur, puis l'intéressante rupture en Réb majeur, la belle suspension expressive avant le retour du Th. A en Fa majeur pour revenir au ton de La majeur.

— Retour du thème d'introduction (Th. I) au piano avec des interventions violon et violoncelle, puis ce Th. I à ces deux instruments avec le grand trait descendant du violon solo qui ramène aux éléments du Th. B, passant, toujours dans cette atmosphère de valse, de l'un à l'autre

des trois instruments et fournissant encore l'occasion d'un grand crescendo pour entendre réapparaître, au piano, des éléments du thème de l'introduction. L'ensemble se conclut par une belle suspension dramatique avec les larges accords du piano sous les trémolos des cordes qui introduit

— Le retour du thème A, transformé au point de pouvoir s'appeler A', d'abord au violoncelle puis au violon, se répondant, puis, ensemble, à l'octave pour laisser place au véritable thème A, se résolvant dans une coda très orchestrale faisant sonner un accord de La majeur triomphant.

### **Le Quintette n° 6 à deux violoncelles (Allegro moderato – Andante con moto – Danse suédoise – Finale)**

Le *Quintette en La mineur* qui nous occupe fut, comme l'indique le manuscrit, terminé à Paris en janvier 1880. Bien que portant le n° 6, il est le dernier de la série des quintettes à cordes et était resté inédit. Bien que beaucoup plus tardif que le Trio avec piano n° 2, il se tient encore dans les formes classiques revisitées par le romantisme.

**Le premier mouvement**, en La mineur, *Allegro moderato* est un « allegro de sonate » bithématique. Le premier thème, très expressif, dont la tête, en valeur longues, fait entendre les intervalles de quinte ascendante suivie d'une septième descendante, est très repérable. Il est présenté sans délai par le violoncelle I et repris par l'alto, vite rejoint par les deux violons. Le thème B n'est qu'un faire-valoir du premier, de longs rubans de valeurs égales et conjointes qui ne sont que pour mieux faire ressortir les grands intervalles et le rythme inégal du premier. L'exposition est reprise. On suit avec bonheur, dans le développement, le

jeu subtil des passages à chacun des cinq instruments du thème A ou de son satellite. Pas de modulations abruptes, un seul passage – obligé – dans la tonalité majeure, tout est concentré sur l’omniprésence quasi incantatoire de ce thème très expressif qui s’affirme péremptoirement en conclusion de ce mouvement.

**Le deuxième mouvement**, en La mineur également, *Andante con moto* est la reprise remaniée d’un ancien *Andante patetico* du *Quintette n° 3*. Cette atmosphère « pathétique » – on pourrait presque dire « tragique » – est palpable dans toute la partie introductive (A) pour faire place à un thème (thème B) d’une grande douceur et sérénité comme les aime Th. Gouvy, énoncé, pour la première fois, en un dialogue suave entre le premier violoncelle et le premier violon. On remarquera la belle subtilité harmonique de Théodore Gouvy à l’entrée de ce thème, préparée par un accord de septième de dominante de Sol, résolu en Do, poursuivi par une longue pédale de Do, le thème lui-même commençant par un Mi et sa réponse au violon I par un Fa. Rien de miraculeux, bien entendu, mais un exemple parmi tant d’autres de l’art de Théodore Gouvy, tirant avec bonheur et intelligence tout ce que peuvent receler d’expression des moyens d’une grande simplicité. Dans le même ordre d’idée, la deuxième présentation de ce thème (Violon I), n’est rien d’autre que la gamme descendante de Do sur deux octaves (excepté une petite clause entre les deux octaves) : Eu égard au rendu expressif de ce passage, quelle économie de moyens ! Le retour de l’introduction A interrompt cette sérénité pour laisser de nouveau place au thème B et à une conclusion toute de douceur où se superposent des éléments de rappel de A rasséréné. C’est presque une « forme lied » mais nantie d’un jeu d’oppositions nettement plus complexe qui confère à ce beau mouvement originalité et surcroît d’expression.

**Le troisième mouvement** en Ré mineur, *Danse suédoise : Allegro*, est un « scherzo » romantique, remplaçant le classique « menuet ». Il ne fait pas de manières : C’est un petit thème populaire (suédois, puisque le compositeur le dit) présenté avec verve et de manière variée, sans oublier le brin de malice et d’humour dont Th. Gouvy est coutumier. Cette « danse suédoise » se retrouve au troisième mouvement de l’*Ottetto n°1* op. 71 pour flûte, hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors, publié à Leipzig par Kistner. Il est probable que, le quintette n° 6 étant resté inédit, Théodore Gouvy a réutilisé ce mouvement dans son *Ottetto*. Fait notable, le même Kistner publia peu après une transcription pour orchestre à cordes, « Schwedischer Tanz », de August Horn comprenant deux parties de violon I, deux parties de violon II, deux parties d’alto, deux parties de violoncelle et une partie de contrebasse. Ce travail n’est pas sans mérite mais la légèreté primesautière de l’original a disparu. Il n’est pas disponible au disque. En revanche, chacun pourra juger et comparer les mérites de la version présente (originale, sans nul doute) et de la version pour vents déjà disponible (*cf. supra*)

**Le quatrième mouvement** en La mineur, *Adagio quasi fantasia – Allegro*, est assez énigmatique. Nanti d’une introduction lente très suspensive, en Do majeur, l’atmosphère d’étrangeté en est dès l’abord donnée par le premier accord avec quinte augmentée et continuée par la grande instabilité tonale générée par la présence de nombreux accords de septième diminuée. La force expressive en est tout à fait remarquable mais presque disproportionnée au rôle que l’on s’attend à lui voir tenir. L’*Allegro* qui suit, tient à la fois de l’« allegro de sonate » bithématique et de la « forme-variation ». Il peut paraître ne pas tenir les promesses qu’avait suscitées l’introduction et son cheminement entre hésitation et volubilité peut

déconcerter. On ne peut toutefois suspecter Gouvy de maladresse et il faut donc lui concéder de l'originalité.

### **Quelques remarques à propos du style de Gouvy**

Ces deux œuvres de Théodore Gouvy furent composées à plus de trente ans de distance. Elles sont l'une et l'autre « classico-romantiques », témoignant néanmoins de recherches formelles originales, et représentant sans doute un jalon important dans la connaissance de sa musique ainsi que dans la juste reconnaissance de la place qu'il occupe dans la musique du dix-neuvième siècle. Ce terme de « classico-romantique » qui m'a toujours paru parfaitement convenir à Théodore Gouvy me semble remarquablement explicite et défendu par André Gide dans ses *Billets à Angèle* :

« L'œuvre classique ne sera forte et belle qu'en raison de son romantisme dompté.[...] J'estime que l'œuvre d'art accompli sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas ; où les qualités les plus contraires, les plus contradictoires en apparence : force et douceur, tenue et grâce, logique et abandon, précision et poésie — respireront si aisément, qu'elles paraîtront naturelles et pas surprenantes du tout. Ce qui fait que le premier des renoncements à obtenir de soi, c'est celui d'étonner ses contemporains. [...]

« Le classicisme me paraît à ce point une invention française, que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots : classique et français, si le premier terme pouvait prétendre à épuiser le génie de la France et si le romantisme aussi n'avait su se faire français ; du moins c'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé. [...] C'est aussi qu'en France, et dans la France seule, l'intelligence tend toujours à l'emporter sur le sentiment et l'instinct. Ce qui ne veut

nullement dire [...] que le sentiment ou l'instinct soit absent. [...] Le classicisme — et par là j'entends : le classicisme français — tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie.

« Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne le laisse paraître d'abord. Le romantique, par le faste qu'il apporte dans l'expression, tend toujours à paraître plus ému qu'il ne l'est en réalité, de sorte que chez nos auteurs romantiques sans cesse le mot précède et déborde l'émotion et la pensée. [...] Faute de savoir les pénétrer et les entendre à demi-mots, nos classiques dès lors parurent froids et l'on tint pour défaut leur qualité la plus exquise : la réserve. »

On voit aussi, par le rapprochement de ces deux œuvres, combien est grande la fidélité de Théodore Gouvy à ses intuitions de jeunesse, à son credo artistique, à la mission esthétique du compositeur qu'il s'est fixée : écrire de la musique « pure » c'est-à-dire qui ne doit rien qu'à elle-même, tirer les leçons des grands maîtres du passé, c'est-à-dire ne pas chercher à « épater la galerie », sans renoncer pourtant à un style très personnel, tout mettre en œuvre pour atteindre au « beau idéal » qui est la fin ultime de l'art. Il est naturellement possible de prendre d'autres partis avec autant de conviction et autant de bonne foi mais n'est-ce-pas, en dernière analyse, cette bonne foi et cette conviction qui, par-delà les époques, les écoles et les personnalités diverses, font la différence entre le « musicien » et « l'auteur à succès » ?

**René Auclair**

## Le Quintette Denis Clavier

Le Quintette Denis Clavier, formé de Claire Breteau et Hervé Renault (violoncelles), Florian Wallez (alto), David Mancinelli et Denis Clavier, « konzertmeister » de l'Orchestre National de Lorraine (violons), est né d'une amitié entre ces cinq musiciens, et de leur passion commune pour la musique française du XIX<sup>ème</sup> siècle dans le domaine de la musique de chambre. Ils se sont donné pour but principal la recherche, la découverte et la diffusion d'œuvres injustement méconnues. Ils signent en 1995 leur premier CD en quatuor: « Feuilletts intimes de Hombourg-Haut » qui comprend le quatuor à cordes op.68 et le quintette avec piano op.24 de Théodore Gouvy (éd.K617), cet enregistrement (9/10 de « Répertoire » et 5 Diapasons) faisant partie des « Indispensables de l'Année » (édition Fayard). Toujours en quatuor, ils ont

notamment interprété les quatuors de Webern pour la chorégraphie de la Compagnie Trisha Brown, à l'Arsenal de Metz, et au Théâtre de la Ville. Après avoir enregistré un cd Reynaldo Hahn, avec notamment le quintette avec piano (éd.Maguelone), ainsi qu'un deuxième cd consacré à Gouvy (éd.K617) avec le 6<sup>ème</sup> quatuor et, le 2<sup>ème</sup> quintette à 2 violoncelles (« choc de la musique » & « recommandé » de *Klassik Heute*). Le Quintette Denis Clavier signe maintenant son quatrième cd, toujours pour le label K617 avec Anaël Bonnet au piano, après avoir assuré la création mondiale du 6<sup>ème</sup> quintette à 2 violoncelles de Théodore Gouvy à Hombourg-Haut.





## Anaël Bonnet

Anaël Bonnet, piano : après des études musicales au C.N.R. de Montpellier, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon avec Edson Elias, Thierry Rosbach, Michel Tranchant et Franck Krawzyck, il obtient ses D.N.S.E.M. de piano et d'accompagnement avec mention très bien à l'unanimité. Il s'est notamment perfectionné auprès d'Hortense Cartier-Bresson, Anne Queffélec, Elizabeth Leonskaya, François Leroux , Udo Reinemann et Sylvano Bussotti. Il remporte en 2004 le 2<sup>ème</sup> Prix du Concours International de Piano «Son Altesse Royale la Princesse Lalla Meryem» ainsi que le Prix spécial de la «Wilaya de Rabat-Salé-Zemmours-Zaërs», et le 3<sup>ème</sup> Prix du Concours International de Piano d'Orléans ainsi que le Prix Ricardo Viñes pour la meilleure interprétation d'une

œuvre d'un compositeur français, assorti d'une mention spéciale du Jury. Il se produit régulièrement en concert en tant que soliste et chambriste (Paris, Lyon, Montpellier, Nancy , Nuremberg, Turin, Rabat, Bayreuth...). Titulaire du C.A., il enseigne au CRD de Cambrai.

# L'Institut Théodore Gouvy de Hombourg-Haut (Moselle)

C'est en 1995 que fut créé l'Institut Théodore Gouvy à l'initiative de Sylvain Teutsch, dans le but d'œuvrer en faveur de la réhabilitation de ce grand musicien lorrain. Il a son siège à la Villa Gouvy, belle maison de maître construite à Hombourg-Haut en 1855 par le frère du compositeur, et où ce dernier vécut les trente dernières années de sa vie, y composant ses œuvres les plus significatives.

Ce lieu est d'autant plus emblématique et chargé d'histoire, que c'est là que Théodore Gouvy reçut certains des plus notables compositeurs et virtuoses de son temps, qu'ils fussent français ou allemands; rencontres perpétuées aujourd'hui dans un tout autre contexte puisque l'institut joue un rôle capital dans le développement permanent d'actions musicales transfrontalières.

Cette fidélité à «l'esprit Gouvy» se traduit pour les visiteurs non seulement par tous les souvenirs liés à la vie de Théodore Gouvy que recèle la villa, mais également par la richesse du fonds musical qui y a été déposé par ses descendants,

soucieux de rendre accessible au plus grand nombre cet inestimable patrimoine musical que l'Institut permet aussi d'approcher par la magie du concert. On lui doit en effet l'organisation des «Rencontres musicales de Hombourg-Haut», Festival dédié à Gouvy, dans le cadre duquel plus de 60 de ses œuvres sont déjà sorties des limbes, permettant à des milliers d'auditeurs de constater que leur qualité rendait d'autant plus injuste l'oubli dans lequel on les tenait jusqu'alors.

Aujourd'hui, grâce à l'action soutenue de l'Institut, les œuvres de Théodore Gouvy sont jouées dans le monde entier, plus de quarante disques compacts ont été publiés avec la complicité de plusieurs éditeurs discographiques, tandis que se multiplient les éditions de partitions et de matériel musical.

Institut Théodore Gouvy : Villa Gouvy, 1 Rue de la Gare F-57470 – Hombourg-Haut  
Tel : (0033) 03 87 81 09 59 – Fax : (0033) 03 87 04 67 26  
[institut.gouvy@wanadoo.fr](mailto:institut.gouvy@wanadoo.fr) - [www.institut-theodore-gouvy.com](http://www.institut-theodore-gouvy.com)

# THÉODORE GOUVY: A COMPOSER OF 'PURE' MUSIC

In 1841, Théodore Gouvy (1819-98) was captivated when he heard a symphony by Reber at the Concerts du Conservatoire in Paris, where he was then studying law. It was this that determined his career as a musician or, to be more precise, as a composer enamoured of 'pure' music, that is to say, all that was neither vocal nor 'descriptive' music. A keen admirer of the masters of the past and a highly cultured man, in the most complete sense of the term, he studied attentively the works of J. S. Bach, Haydn and Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann (he was on personal terms with Clara Schumann), Mendelssohn, and Brahms. This meant, too, that throughout his life he cultivated with especial care chamber music in all its forms: his predilection was for the string quartet (regarded as the summit of the genre in the nineteenth century), the string quintet (in his case, two violins, a viola, and two cellos), which is its expanded and more 'orchestral' form, and the piano trio (piano, violin, cello), the formation that inspired Beethoven to write a number of immortal masterpieces. His catalogue of works includes five trios, eleven string quartets, and seven string quintets. K617, which has just reissued his Requiem and his cantata *Le Printemps*, has now taken the happy initiative of supplementing its recordings of his chamber music for wind (the unpublished Septet, the Ottetto op.71, and the *Petite Suite gauloise*) and chamber music for strings with or without piano (the Sonata for piano and violin op.61, the Duetto for piano and violin opp.34 and 50, the String Quartet in G major, and the String Quintet in G major op.55) with his Trio no.2 op.18 and String Quintet no.6.

## **Piano Trio no.2 in A minor, op.18 (Allegro vivace – Andante – Scherzo: Allegro assai – Finale: Allegro non troppo)**

Since the manuscript of this trio has not been located, it is impossible to give its precise date of composition, unlike most of Gouvy's works. However, we can be sure that it was written after 25 September 1844, the date of completion of the Trio no.1 op.8, and before August 1857, when Gouvy embarked on the composition of the Trio no.4. The Trio no.2 and its successor are dedicated to 'Madame la comtesse Kalergis née de Nesselrode'. Now, we know that the countess, the celebrated inspiration for Théophile Gautier's poem 'Symphonie en Blanc majeur' in his collection *Émaux et Camées*, resided in Paris only from 1847 to 1857. If we also take into account the fact that the first edition of the Trios no.2 op.18 and no.3 op.19 dates from 1856, and that Gouvy's op.17 (the Piano Sonata no.1) was published in 1855, it is very likely that he composed this trio in 1855 or a little earlier.

The **first movement** in A minor, *Allegro vivace*, is a Classical sonata allegro. The first theme, very lyrical in style, with an antecedent and consequent that take up eight and twelve bars respectively, begins with an anacrusis and features wide, expressive ascending intervals of a fourth, a fifth, and an octave, moving from e to b". It is initially stated on the cello, then taken over by the violin, and supported by chords on the piano in the form of an Alberti bass or arpeggios. The elements of this first theme are subsequently combined in exchanges between the two stringed instruments, and its statement ends in A minor on a twice-repeated

cadential formula. Two short bars are sufficient for the solo piano to introduce the statement of the second theme, much more rhythmic (thanks notably to the piano accompaniment), in conjunct arabesques presented in question and answer between violin and cello. The exposition is repeated, and everything takes place as expected: development, modulation (notably with a passage in A major), recapitulation, and brief coda on an expanded version of the end of the second theme. This magnificent movement is in the great tradition of German Romanticism with respect to both the beauty of its themes and the rigour of its construction, which leaves no room for idle prattle and sustains the interest from beginning to end.

The **second movement** in F major, Andante, may seem to introduce a ternary form, conventional in its expression. Its calm, very beautiful theme is heard initially on the piano in an eight-bar phrase, with discreet counterpoint from the two stringed instruments pizzicato; then the same phrase is reprised on the cello, counterpointed by melismas on the violin. Everything here is conducive to serenity, whether it be the consonance of the harmony or the piano dynamic level, despite the omnipresent dotted quaver-semiquaver rhythm. A transitional passage is then built on this rhythm, shared between the treble of the piano and the cello, while the violin unfolds a new motif and the bass of the piano sustains the harmony with a *perpetuum mobile* in quavers. These elements are then drawn together, *crescendo ed animato*, to introduce the second theme, in C major, played by the solo piano, then accompanied by a countermelody in the violin and cello, initially together, then answering each other; this culminates in a veritable polyrhythmic climax, *fortissimo*, abruptly interrupted to make way for a new thematic element, which recalls the first theme in its repetition of

the first note, but now in a ternary rhythm. It is the piano that leads this new section, but agreeably counterpointed by the other two instruments, each in its turn or together. Here a genuine development occurs, ending in a brief *pianissimo* coda on the chord of F major with a reminder of the dotted-rhythm element, which may be regarded as the 'guiding thread' of the entire movement. In reality this second movement is neither a ternary or 'song' form (based on an accompanied melody and following an A-B-A scheme), nor a variation form in the strict sense, since the thematic material is completely renewed. The great variety of the successive sections and their growing intensity make it a sort of rhapsodic movement that reflects the other side of Gouvy's Romantic inspiration.

The **third movement** in A minor, Scherzo: Allegro assai, is a fine piece of impish virtuosity that deploys all the resources of the composer's art – shimmering themes distributed in dialogue among the three instruments, powerful accents before the thematic recurrences introducing an aspect of folk music to this virtuosity, false entries, modulating harmonic sequences, dynamic variety full of humour – to conduct the listener right through the movement without giving him or her time to take breath.

The **fourth movement** in A major, Finale: Allegro non troppo, is very highly developed. It is polythematic, featuring not only three principal themes but also subsidiary themes derived from these; the distribution of the main themes among the three instruments results in a complex architecture that cannot be completely grasped on a first hearing. This is music that some people might describe as 'difficult', but which it would be more accurate to describe as 'serious' or 'demanding', whose riches require numerous rehearsals to be wholly

perceived. It is of course impossible to present an exhaustive analysis of it in the framework of this booklet; here, however, are some of the principal features:

— An element that may be considered as an introduction but the theme of which, or some of its fragments, will recur throughout the movement, is presented by the violin, joined by the cello, then by the latter alone (Th. I).

— The fine, extended first theme (Th. A) is stated first by the solo piano, then reprised, doubled an octave higher, by the violin. After this, one recognises the return of the theme of the introduction (Th. I), which does not have the time to finish before the opening of theme B arrives, stated an octave apart by the two stringed instruments on a waltz rhythm.

— The piano then presents this theme (Th. B) at its full length, discreetly counterpointed by the violin, then by the cello, then more and more insistently by both instruments, in a splendidly effective general crescendo, which culminates in the return of Th. I, and finally Th. A on the piano.

— One will note the passage with Th. B in dialogue between cello and piano, modulating into B flat major, then the interesting excursion into D flat major, and the fine expressive suspension before the return of Th. A in F major and finally the tonic, A major.

— The theme from the introduction (Th. I) recurs on the piano with interventions from violin and cello, then the same Th. I on the latter two instruments with the long descending run of the solo which leads us back to the elements of Th. B, passing, still in the same waltz atmosphere, from one of the three instruments to another and again providing the occasion for a big crescendo that ushers in, on the piano, elements from the theme of the introduction. The movement is rounded off by a fine dramatic suspension with ample chords on

the piano beneath string tremolos, which introduces

— The return of theme A, transformed to the point where one could call it A', first on the cello, then on the violin, in dialogue then together, in octaves; this in turn gives way to the true theme A, which is resolved in a very orchestral coda on a resounding, triumphant chord of A major.

## **String Quintet no.6 (Allegro moderato – Andante con moto – Danse suédoise – Finale)**

The Quintet in A minor, as its manuscript informs us, was completed in Paris in January 1880. Although it bears the number 6, it is in fact the last of the series of string quintets, and remained unpublished. Composed much later than the Piano Trio no.2, it nevertheless still adheres to Classical forms revisited by Romanticism.

The **first movement**, Allegro moderato in A minor, is a bithematic sonata allegro. The highly expressive first theme, whose head motif, in long notes, contains the intervals of a rising fifth followed by a falling seventh, is very easily identifiable. It is presented without delay by cello I and taken over by the viola, quickly joined by the two violins. Theme B is no more than a foil to the first: long garlands of equal conjunct notes which serve merely to throw into relief the wide intervals and unequal rhythm of the opening theme. The exposition is repeated. In the development, it is a pleasure to follow the subtle interplay of the passages in each of the five instruments of theme A or its satellite. No abrupt modulations, a single – obligatory – passage in the major: everything is

concentrated on the almost incantatory omnipresence of that most expressive theme, which peremptorily asserts itself to conclude the movement.

The **second movement**, *Andante con moto*, again in A minor, is a revised version of the *Andante patetico* from an older work, the *Quintet no.3*. Its 'pathetic', one might almost say 'tragic' atmosphere is palpable throughout the introductory section (A), before yielding to a theme (theme B) of great sweetness and serenity of the kind Gouvy was so fond of, stated for the first time in a smooth dialogue between the first cello and the first violin. One notes the composer's admirable harmonic subtlety at the entrance of this theme, prepared by a dominant seventh chord of G, resolved in C, and prolonged by an extended pedal point on C, with the theme itself beginning on an E and its response in violin I on an F. Nothing miraculous, of course, but one example among so many others of the composer's artistry, felicitously and intelligently drawing out all the expressive potential from resources of great simplicity. In the same way, the second presentation of this theme (violin I) is nothing more than the descending scale of C over two octaves (except for a little clausula between the two octaves): when one thinks of the expressive effect of this passage, what economy of means! The return of the introduction (A) interrupts this serenity to introduce theme B once more, followed by a gentle conclusion superimposing elements recalling A, in a calmer guise. This is almost a ternary form, but enriched with a considerably more complex interplay of contrasts, which gives this fine movement originality and additional expressiveness.

The **third movement**, *Danse suédoise: Allegro* in D minor, is a Romantic scherzo, replacing the Classical minuet. It is an unpretentious piece: a little folk-tune

(Swedish, since the composer tells us so) presented with verve and in varied manner, without forgetting the hint of mischief and humour customary in Gouvy. This 'Swedish dance' is also found in the third movement of the *Ottetto no.1, op.71*, for flute, oboe, two clarinets, two bassoons, and two horns, published by Kistner in Leipzig. It is probable that, the *Quintet no.6* having remained unpublished, Gouvy decided to reuse this movement in his *Ottetto*. Interestingly enough, Kistner published shortly afterwards a transcription by August Horn for string orchestra, *Schwedischer Tanz*, with two parts each for violin I, violin II, viola, and cello, and a single double bass part. The reworking is not without merit, but the lightness and impulsiveness of the original have disappeared. It is not available on disc. By contrast, listeners may now judge and compare the merits of the present version (undoubtedly the original) and Gouvy's version for wind, which is already available (see above).

The **fourth movement**, *Adagio quasi fantasia – Allegro* in A minor, is somewhat enigmatic. It begins with a notably suspensive slow introduction in C major, the strange atmosphere of which is at once created by the first chord, with its augmented fifth, and prolonged by the great tonal instability generated by the presence of numerous chords of the diminished seventh. Its expressive power is quite remarkable, but almost disproportionate to the role one expects such an introduction to play. The ensuing *Allegro* has elements of both bithematic sonata *allegro* and variation form. It may seem to fail to fulfil the promise of the introduction, and its wavering between hesitation and volubility may be found disconcerting. Yet one can hardly suspect Gouvy of clumsiness, and so he must be granted the quality of originality here.

## Some remarks on Gouvy's style

These two works of Theodore Gouvy were composed more than thirty years apart. Though both are 'Classical-Romantic', they offer evidence of original formal experiments, and no doubt represent an important stage in our knowledge of his oeuvre and in the just recognition of the place he occupies in the music of the nineteenth century. I believe this term 'Classical-Romantic', which has always seemed to me perfectly suited to Théodore Gouvy, is explained and defended in remarkable fashion by André Gide in his *Billets à Angèle*:

The classical work will be powerful and beautiful only by virtue of its controlled Romanticism. . . . I am of the opinion that the accomplished work of art will be one that will initially go unrecognised, that will not even be noticed; where the qualities that are apparently the most contrary, the most contradictory – strength and gentleness, firmness and grace, logic and abandon, precision and poetry — will breathe so easily that they will seem natural and not surprising at all. Which means that the first renunciation one must obtain from oneself is that of astonishing one's contemporaries. [. . .]

Classicism seems to me so much a French invention that I would almost be tempted to make synonyms of the two words 'classical' and 'French', if the first term could claim to exhaust the genius of France and if Romanticism too had not succeeded in making itself French; at any rate, it is in her classical art that the genius of France has been most fully realised. . . . It is also the case that in France, and in France alone, intelligence always tends to prevail over sentiment and instinct. Which does not at all signify . . . that sentiment or instinct is absent. . . . Classicism — by

which I mean French classicism — tends as a whole towards understatement. It is the art of expressing more by saying less. It is an art of discretion and modesty.

Every one of our classicists is more affected by emotion than he shows at first. The Romantic, on account of the luxuriance he brings to expression, tends always to seem more moved than he is in reality, so that, in our Romantic authors, the word constantly precedes and overwhelms emotion and thought. . . . Because readers became incapable of fathoming them and of understanding what they merely implied, our classicists thus appeared cold and their most exquisite quality was held to be a defect: their reserve.

Placing these two works side by side also enables us to perceive how faithful Théodore Gouvy remained to his youthful intuitions, his artistic credo, the aesthetic mission he set himself as a composer: to write 'pure' music, that is to say music that owes nothing other than to itself; to understand the lesson of the great masters of the past, that is, not to seek to impress one's public, yet without renouncing a wholly personal style; to do everything possible to attain the 'beau idéal' that is the ultimate aim of art. It is, of course, possible to adopt other attitudes with as much conviction and as much good faith; but is it not, in the final analysis, such good faith and such conviction that, over and above questions of periods, schools, and personality, determine the difference between the 'musician' and the 'profitable composer'?

**René Auclair**

Translation: Charles Johnston

# La Moselle "Le Couvent" de Saint Ulrich et Théodore Gouvy

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et ait rayonné jusqu'en 2011 au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général de la Moselle aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Pour autant, cette intense activité internationale ne détourna jamais le Couvent de Saint Ulrich de son rôle au bénéfice du patrimoine musical mosellan. C'est ainsi qu'il s'inscrit pleinement dans la «saison musicale Théodore Gouvy» organisée par le Conseil Général de la Moselle, et à la faveur de laquelle le présent enregistrement fut réalisé, avec l'accompagnement de concerts public à Sarrebourg, Thionville et Metz.

## La saison 2013-2014 THÉODORE GOUVY & SON TEMPS

Organisé par le Conseil Général de la Moselle et mise en oeuvre par «Moselle - Arts vivants», cet événement multiplia concerts symphoniques, récitals de solistes et de musique de chambre, rencontres, créations, stages et projets pédagogiques, mettant simultanément en valeur le travail des musiciens amateurs réunis dans les chorales, musique d'harmonies et autres ensembles instrumentaux, associant ainsi toutes les forces vives de la vie musicale mosellane à la renaissance de ce grand compositeur lorrain.



**Réussir ensemble !**