

Couverture: Portrait de M. de Gueidan en joueur de musette (détail), H. Rigaud.
Musée Granet, Aix-en-Provence - Cliché Bruno Ely.



SCHOBERT

1735? - 1767

**QUATRE TRIOS
POUR LE CLAVECIN
VIOLON ET BASSE**

TRIOS OP. XVI FOR THE HARPSICHORD

CONCERTO ROCOCO



JOHANN SCHOBERT
(1735? - 1767)

QUATRE TRIOS
POUR LE CLAVECIN
VIOLON ET BASSE

ŒUVRE XVI

LE CONCERTO ROCOCO

Jean-Patrice Brosse, clavecin/harpsichord

CLAVECIN HENRI HEMSCH, 1754
(Collection Claude Mercier-Ythier)

ACCORD LA 415 D'ALEMBERT
réalisé par Patrick Yègre

Alice Piérot, violon/violin
VIOLON ANONYME ALLEMAND, XVIII^e siècle

Paul Carlloz, violoncelle/'cello
VIOLONCELLE JOSEPH HORNSTEINER, 1732

Le Concerto Rococo, composé d'instruments anciens, se consacre
à la musique de chambre du XVIII^e siècle
pour clavecin concertant (ou piano forte), cordes et vents,
en formation de duo, trio, quatuor ou quintette :
concertos et sonates de Bach et ses fils, Haydn, Mozart,
quintettes de Soler, Boccherini, Cimarosa,
sonates de Schobert, Balbastre, Duphy, Rameau...

1 TRIO I EN SI BEMOL/B FLAT MAJEUR

- | | | |
|---|----------|--------|
| 1 | Andante | (6'40) |
| 2 | Menuetto | (4'05) |
| 3 | Presto | (3'25) |

4 TRIO II EN UT/C MINEUR

- | | | |
|---|---------------------|--------|
| 4 | Andante poco adagio | (6'59) |
| 5 | Menuetto | (3'01) |
| 6 | Allegro | (2'37) |

7 TRIO III EN RÉ/D MAJEUR

- | | | |
|---|---------|--------|
| 7 | Andante | (5'34) |
| 8 | Menuet | (3'48) |
| 9 | Allegro | (4'03) |

10 TRIO IV EN FA/F MAJEUR

- | | | |
|----|-------------------|--------|
| 10 | Andante | (7'26) |
| 11 | Andante polonoise | (3'38) |
| 12 | Menuet | (3'21) |
| 13 | Presto | (3'32) |

On sait peu de choses sur les origines, la vie et la formation de Johann Schobert avant son arrivée à Paris en 1760. Le baron Grimm, dans sa correspondance, assure qu'il vient de Silésie, cette riche contrée, polonaise jusqu'en 1742, puis annexée à la Prusse par Frédéric le Grand, et que jouxte au sud la Bohême et à l'ouest la Saxe. Charles Burney vante l'exceptionnelle qualité des populations de ces régions; l'influence française est partout visible: à Vienne, Prague, Dresde ou Berlin, où le rococo est, depuis les années 30, le plus aristocratique des ambassadeurs, mais dans le domaine musical, c'est l'Italie qui dicte son esthétique.

Et pourtant une forme d'expression toute nouvelle prend son essor dans cette Europe Centrale du milieu du siècle, qui est appelée à dominer définitivement les mouvements de l'inspiration musicale et littéraire; après "l'Aufklärung" — le rationalisme — c'est "l'Empfindsamkeit" — la sensibilité — qui entraîne les créateurs dans les profondeurs de l'âme et son irrépensible exaltation: voici bien l'embryon du Romantisme.

La structure baroque conserve sa primauté, malgré le glas qui sonne par la mort de ses grands serviteurs — Bach en 1750, Scarlatti en 1757, Haendel en 1759, Rameau en 1764 et Telemann en 1767 — et le plan de la forme sonate acquiert de la rigueur et de l'extension sur l'ancienne sonate mono-thématique. Mais le besoin de liberté qui s'exprimait par l'improvisation et l'ornementation tend à pénétrer l'œuvre dans son essence: la politesse guimpée cède la place à l'égo-centrisme absolu; il est temps de parler de soi, et sans vergogne.

Les fils de Bach sont les précurseurs de la première génération "libérée" puis, avec l'Ecole de Mannheim et les différents foyers d'Europe Centrale, le souffle romantique se répand vers l'Occident. Et Paris, capitale d'une Europe qui, alors, était une réalité, accueille avec enthousiasme ces pionniers: Schobert, Eckard, Honnauer, Wagenseil, Raupach, tous plus ou moins contemporains du grand Haydn. Avec enthousiasme, pour ne pas dire avec complaisance, les querelles de Bouffons, de Lullystes, Ramistes, Glückistes ou Piccinistes ont fini par épuiser ce qu'il restait du vieux corps France qui avait tant régné. Ce sang nouveau venait d'une Allemagne qui avait toujours vécu sous la double influence franco-italienne — Bach lui-même, lorsqu'il n'écrivait pas "dans le goût italien", écrivait "dans le style français" — d'un Empire fait d'Etats gouvernés par des princes, mécènes le plus souvent, conscients de l'incomparable prestige que représentait tel orchestre attaché à leur service ou tel compositeur à eux soumis. Cela, les musiciens allemands le retrouvent à Paris, dans les milieux les plus brillants et non pas tellement à la cour. Celle-ci représente la Nation, la tradition, qui s'est bien éloignée pourtant de l'absolutisme Louis-quatorzien, et ce sont les "princes du sang",

qui toujours ont été frondeurs et cosmopolites, les grands aristocrates, et avec une autre manière les bourgeois éclairés, qui favoriseront ces nouveaux artistes.

Est-ce parce que son grand-père fut élu roi de Pologne, parce qu'il convoita lui-même ce trône une partie de sa vie, étant en contact permanent avec Vienne, Saint-Petersbourg et Varsovie (son principal espion auprès de Catherine II était le célèbre Chevalier d'Eon), que le prince de Conti reçoit le Silésien Johann Schobert dès son arrivée à Paris? Schobert était alors très jeune. On ignore la date exacte de sa naissance, qui doit se situer dans les années 1735. Il a donc vingt-cinq ans lorsque Louis-François de Bourbon, prince de Conti, lui accorde la charge de claveciniste de son orchestre, dont Gossec est le chef. Le prince semble exiger plus de l'interprète que du compositeur et fermer les yeux sur les nombreux commanditaires auxquels seront dédiées ses œuvres. Le poste de "claveciniste de son Altesse Sérénissime Monseigneur le prince de Conti" est extrêmement prestigieux; le prince lui-même est un personnage étonnant: descendant d'Antoine de Bourbon, le père de Henri IV, il est donc "cousin du roi"; intime de Louis XV, haï par Madame de Pompadour, il a pour maîtresse la comtesse de Tessé, à laquelle Mozart dédiera ses premières sonates pour violon et clavecin. Il est "le plus doué des princes de sang". Ambitieux, riche — son simple revenu annuel est supérieur à quatre millions de livres — "le prince de Conti, le plus bel homme possible, avait beaucoup d'esprit, mais le jugement le plus faux. Plein de projets, d'une imagination ardente, voulant jouer un rôle". Ce rôle, il renonça à le jouer après sa brouille avec le roi, en 1756, et il se consacra au mécénat. Il avait quitté Versailles, vendu son hôtel proche du Palais Mazarin et s'était installé au Temple, dont il était le Grand Prieur. Un tableau fameux l'immortalise, c'est le "Thé à l'anglaise" de Barthélemy Ollivier: suprême élégance princière, Conti est représenté de dos, en cheveux, au milieu d'un aréopage de maréchaux et de duchesses, ainsi que du gratin des Rohan, Chabot, Hénin et Jarnac. On y voit le petit Mozart "encore enfant en habit bleu", accompagnant le chanteur Jéliote qui joue de la guitare. Un violoncelle est posé à terre, peut-être celui de Duport, membre de l'orchestre. Schobert n'est pas dans l'angle de vision du peintre, non plus que Léopold Mozart, lequel, à force de dénigrer tout ce qui l'entourait à Paris, finissait par être tenu à l'écart. Ainsi: "J'ai entendu de la musique, bonne et mauvaise. Tout ce qui était pour voix seule et devait ressembler à un air était vide, glacé et misérable, c'est-à-dire français...". Parlait-il de Rameau? Ou bien: "Toute la musique française ne vaut pas le D... (diable), mais on en vient à changer rigoureusement. Les Français commencent à chanceler fortement et j'espère que d'ici à dix ou quinze ans le goût français sera complètement éteint".

Charmant hôte! Sur Schobert, pourtant son presque compatriote, il ne se montre guère plus aimable: "Il n'est pas celui qu'il devrait être, il flatte par devant et est complètement faux; et sa religion varie selon la mode. Dieu veuille le convertir!". Il signe là son propre autoportrait.

Et pourtant Grimm dit "qu'il a le jeu le plus brillant et le plus agréable; c'est aussi le caractère de sa composition...". Plus tard, en 1780, Laborde écrira: "Ses mœurs étaient aussi douces et aussi simples que son talent était extraordinaire". Jugement qui rappelle celui de Daquin sur Duphly: "C'était un homme doux et aimable". Jacques Duphly, que Schobert a certainement connu et peut-être même influencé; une de ses dernières œuvres, la Pothouin, est une sombre introspection bien dans le goût romantique allemand; Pothouin était d'ailleurs l'avocat du prince de Conti.

Johann Schobert devient rapidement une célébrité parisienne; ses œuvres sont immédiatement gravées et publiées; une édition posthume paraîtra à Amsterdam en 1770 puis une autre à Londres. Malgré le jugement de Léopold, les Mozart considèrent Schobert comme le compositeur le plus important du moment; Wolfgang utilise même pour le deuxième mouvement de son concerto K 39 l'Andante de l'opus 17 n° 2 de Schobert. Quinze ans plus tard, lors de son dernier séjour à Paris, il évoquera encore le musicien silésien qu'il donne en exemple à ses élèves, ce que fera également Beethoven à la fin du siècle.

Après un essai manqué dans le domaine de l'opéra-comique, Schobert se consacre exclusivement à la musique de chambre: 32 sonates pour clavecin, avec ou sans "accompagnement de violon" pour les premiers opus puis 7 trios, 4 quatuors, 6 symphonies et 6 concertos. Mais toujours le clavecin est l'instrument principal, les violons, altos, violoncelles ou cors étant le plus souvent "ad libitum" — traduction "si l'on veut", ce qui, dans le langage poli de l'époque, signifie "impérativement" — le clavecin et non pas le piano-forte. Et pourtant il est évident qu'il connaît le langage de ce dernier, mais, et c'est là le charme paradoxal de son style, il garde au travers d'une expression si lyrique, une concision et une précision d'écriture très clavecinistiques. Notons également que la partie de violoncelle double souvent la main gauche du clavier, tel un continuo baroque, sonorité lourde et empâtée au piano-forte. Aurait-il connu dans sa prime jeunesse en Europe Centrale des piano-forte? En a-t-il apporté un dans ses bagages? Le premier instrument de ce type fait son apparition à Paris en 1759; en 1761, quatre Silbermann viennent de Strasbourg et, en 1768, un premier concert de piano-forte est donné au Concert Spirituel, événement qui influencera considérablement l'évolution de l'instrument à marteaux.

Pour ce qui est du cénacle plutôt "vieille France" du prince de Conti, très opposé sur certains points aux milieux bourgeois d'avant-garde et aux cercles encyclopédistes, seul le clavecin est partout présent: sur le tableau dont nous faisons état, mais encore dans le portrait de Carmontelle représentant Léopold Mozart et ses enfants, où le petit Wolfgang joue très certainement un clavecin de Hemsch, semblable à celui que nous avons choisi pour le présent enregistrement; deux autres toiles du même Ollivier, l'une figurant une princesse de Conti près de son clavecin Louis XV à deux claviers, l'autre, assez cocasse, dans un "souper au Temple" montrant la table posée à même le couvercle du clavecin: l'interprète n'a devant soi que ses deux claviers, avec néanmoins, à côté, une bonne bouteille, nourriture de l'âme, alors que les convives voisins, attablés sur l'instrument, ont couverts et assiettes.

Enfin, l'inventaire après décès du prince de Conti mentionne bien cinq clavecins au Temple et un dans son château de l'Isle-Adam, et nous ne pensons pas qu'il faille ici soupçonner la fréquente confusion du fameux clavecin "avec piano et forte", pas plus que pour les instruments que Mozart aura sous les doigts à Paris: c'est bien d'un clavecin à deux claviers qu'il s'agit, en décembre 1763, chez la comtesse Van Eyck, et c'est bien un "misérable affreux piano-forte" qu'il connaîtra en mai 1778 dans les froids salons de la duchesse de Chabot.

Toute l'œuvre de Schobert est véritablement attachante, mais c'est sans doute dans les Trios opus XVI que propose cet enregistrement, ainsi que dans les Quatuors qui suivront, qu'il découvre la plus belle facette de sa personnalité. L'opus XVI est le premier des cinq ouvrages posthumes, dont l'édition était apparemment prête lorsqu'il mourut subitement le 28 août 1767, trop jeune, avec femme, enfant et plusieurs amis, d'un empoisonnement causé par des champignons.

Il était talentueux, célèbre, riche et adulé. On ne peut qu'imaginer comment aurait évolué dans sa maturité l'émouvante perfection qui est la marque de tout ce qu'il nous a laissé.

Jean-Patrice Brosse

Little is known of the origins, the life, or the musical background of Johann Schobert prior to his arrival in Paris in 1760. In his "Correspondance littéraire, philosophique et critique", Baron Grimm assures us that he came from Silesia, a fertile region of Poland — adjoining Bohemia to the south and Saxony to the west — until it was annexed by Frederick the Great of Prussia in 1742. Charles Burney extols the exceptional qualities of the population of this part of Europe: with the rococo, the most aristocratic of ambassadors since the 1730s, the French influence was everywhere in evidence, whether in Vienna, Prague, Dresden or Berlin, while in the realm of music, it was Italy that dictated the prevailing aesthetic.

Nevertheless, a quite new form of expression was to emerge in central Europe during the middle years of the century, destined definitively to influence both musical and literary inspiration: "Aufklärung" (rationalism) was followed by "Empfindsamkeit" (sensitivity) — driving creators towards the innermost reaches of the soul and its irrepressible elation: this was Romanticism in embryo.

Despite the knell sounded by the demise of its greatest exponents — Bach (1750), Scarlatti (1757), Handel (1759), Rameau (1764) and Telemann (1767) — the baroque structure retained its primacy, even as the idea of sonata form inevitably began to expand the original concept of the monothematic sonata. But the need for freedom, as expressed through improvisation and ornamentation, tented to influence the very essence of a work: wimply politeness gave way to total egocentricity — to a period of unashamed self-expression.

The Bach sons were the precursors of the first "liberated" generation; followed by the Mannheim composers and the various central European schools, the romantic tendency spread gradually westwards. Capital of a Europe which was then a reality, Paris gave an enthusiastic welcome to pioneers such as Schobert, Eckard, Honnauer, Wagenseil and Raupach — all more or less contemporary with the great Haydn. But enthusiasm is not to suggest obsequious compliance: the quarrels of the Bouffons, of the followers of Lully, Rameau, Gluck and Puccini ended by exhausting what remained of the prevailing influence of the old France. This new blood came from a Germany which had always been dominated by the Franco-Italian influence (when not writing "in the Italian style", even Bach adopted "the French style") of an Empire composed of principalities. For the most part patronal, these princely rulers were aware of the incomparable prestige to be derived from having an orchestra at their disposal or a composer at their command. German musicians rediscovered the benefits of such patronage in the most prestigious of Parisian milieux, rather than at the court. The latter represented the Nation, a tradition nevertheless far removed from the absolu-

tism of Louis XIV, and it was the "princes of the blood royal" — the great aristocrats who had always been cosmopolitan in outlook and critical of authority — who, together with the educated bourgeoisie, encouraged the new artists.

Was it because his grandfather was elected king of Poland, because he himself coveted the throne for part of his life, keeping constantly in touch with Vienna, St. Petersburg and Warsaw (his principal spy at the court of Catherine II was the celebrated Chevalier d'Éon) that the Prince de Conti took the Silesian Johann Schobert under his wing as soon as he arrived in Paris? Schobert was then very young; his exact date of birth is unknown, but it was probably around 1735, so that he would have been twenty-five when Louis-François de Bourbon, Prince de Conti, made him harpsichordist in his orchestra, then under the direction of Gossec. The prince appeared to demand more from the performer than the composer, turning a blind eye to the many works destined for elsewhere. The post of "harpsichordist to His Serene Highness the Prince de Conti" was extremely prestigious, the prince himself a remarkable character. Descended from Antoine de Bourbon, the father of Henry IV, he was thus "cousin to the king"; an intimate of Louis XV, detested by Madame de Pompadour, he took as mistress the Comtesse de Tessé — to whom Mozart dedicated his early sonatas for violin and piano. He was the most gifted of the "princes of the blood". With an annual income in excess of four million francs, "the Prince de Conti, kindest of men, had plenty of good intentions but poor judgement: he was full of schemes, passionately imaginative, and longing for a role to play". He renounced this role following a disagreement with the king in 1756, thenceforward devoting himself to patronage. He left Versailles, sold his mansion in the neighbourhood of the Palais Mazarin, and settled in the Temple, of which he was High Prior. He is immortalised in a famous painting, "Thé à l'anglaise", by Barthélemy Ollivier: the epitome of princely elegance, Conti is pictured from the rear, hatless, midst an assembly of marshals, duchesses, and the upper crust of the Rohan, Chabot, Henin and Jarnac. The child Mozart is depicted accompanying the singer Jéliot, who plays the guitar. A cello is lying on the ground, perhaps that of Duport, a member of the orchestra. Schobert does not enter into the painter's line of vision, neither does Leopold Mozart, who, by dint of drawing attention to everything that amazed him in Paris, ended by being kept out of the picture. Thus, "where music is heard, both good and bad. Everything for voice alone and which ought to have resembled a melody was empty, cold, poverty-stricken — that is to say, French...". Was he referring to Rameau? Or else to "all French music, not worth the paper it is written on, but which is on the point of undergoing rigorous changes. The French begin

to feel themselves under threat and I hope that, ten of fifteen years hence, the French style will have become a thing of the past". No way for a guest to behave! Despite being almost a compatriot, Schobert fares scarcely better "he is not what he might seem, being superficially flattering and completely artificial; and his religion changes with the fashion. As if God had willed his conversion!". With this he signs his own self-portrait.

However, Grimm says that "his playing is of the utmost brilliance and pleasing in the extreme — which is also to describe the character of his composition...". Later, in 1780, Laborde was to write: "his manner was as pleasant and unaffected as his talent was extraordinary" — a judgement that recalls Daquin's appraisal of Jacques Duphy: "he was a gentle, aimable man". Schobert certainly knew Duphy, and possibly even influenced him; one of his last works, *La Pothouin*, is a sombre, introspective piece in the German romantic style (and Pothouin was the name of the Prince de Conti's advocate).

Johann Schobert quickly became a Parisian celebrity; his works were immediately printed and published, with a posthumous edition appearing in Amsterdam in 1770 and another in London. Despite the judgement of Leopold, the Mozarts regarded Schobert as the most important composer of the day; Wolfgang even used the *Andante* of Schobert's Op. 17, No 2 for the second movement of his *Concerto* K. 39; fifteen years later, during his last visit to Paris, he again cited the Silesian composer as an example to his pupils — as did Beethoven at the end of the century.

After an abortive foray into the realm of comic opera, Schobert devoted himself exclusively to chamber music: 32 harpsichord sonatas, with or without "violin accompaniment", were followed by 7 trios, 4 quartets, 6 sinfonias and 6 concertos. But the harpsichord (and not piano-forte) was always the principal instrument, the violins, violas, cellos or horns generally being marked *ad libitum* or "optional" — which, in the polite language of the time, meant "obligatory". Although it is obvious that he understood the language of the piano-forte, it is part of the paradoxical charm of Schobert's music that he was always to maintain an expressive style whose preciseness and concision was extremely characteristic of the harpsichord; moreover, with the cello part often doubling the left hand of the keyboard in the manner of a baroque continuo, to use the piano-forte would add a sticky heaviness to the sound. Would he have known about the piano-forte during his early childhood in central Europe? Could he have owned one? The first instrument of this kind appeared in Paris in 1759; in 1761, four Silbermann instruments arrived from Strasbourg and, in 1768, the piano-forte first appeared

in concert at the *Concert Spirituel* — an event which was to have a considerable influence on the development of the "instrument with hammers".

The sole remaining link with the "vieille France" coterie of the Prince de Conti — in certain respects totally opposed to the bourgeois milieux of the avant garde and to encyclopaedist circles in general — was the omnipresence of the harpsichord: not only in the painting mentioned earlier, but in Carmontelle's portrait of Leopold Mozart and his children — where the young Wolfgang is clearly playing a Hemsch harpsichord, similar to the one chosen for the present recording. There are two other canvases by Barthélemy Ollivier; one features a Princess de Conti with her two-manual Louis XV harpsichord; the other, comically, shows a "supper at the Temple", with the table laid on the lid of the harpsichord: while the player has nothing before him but the two manuals (although to his side stands a goodly bottle, nourishment for the soul), the neighbouring guests, seated at the instrumental "table", have plates and cutlery.

And lastly, the inventory drawn up following the death of the Prince de Conti mentions five harpsichords in his rooms at the Temple, and one at his château on the Isle-Adam; it seems unlikely here to suspect any of the all too frequent confusion with the famous harpsichord "with piano and forte" — any more than that there is reason to doubt the nature of the instruments Mozart was to find at his disposal in Paris: a two-manual harpsichord was clearly the instrument in question at the home of the Comtesse van Eyck in December 1763, just as it was a "wretchedly unpleasant piano-forte" he was to find in the frigid salons of the Duchesse de Chabot in May 1778.

Schobert's entire output is of genuine interest, but it is probably the works offered on this recording, the Trios, opus 16, and the Quartets which follow that reveal his personality at its best. Opus 16 is the first of five posthumous works, seemingly left ready for publication when he died prematurely — along with his wife, child, and several friends — of a sudden attack of mushroom poisoning on 28 August 1767.

He was talented, celebrated, rich and much admired; one can only imagine how, had he reached full maturity, he might have evolved the emotional potential as yet imperfectly expressed in the works he left us.

after Jean-Patrice Brosse