



Touches diatoniques en ébène et touches chromatiques plaquées en ivoire sur les deux instruments.





2 Cette photo et les suivantes ont été prises au cours de l'enregistrement. (Photos J.P. Zénobel)

«Wolfgang a écrit sa première pièce pour quatre mains.
Jusqu'ici personne n'avait encore fait de sonates à quatre mains.»

C'est par ce cri de victoire que Léopold Mozart annonçait la naissance du **K. 19d** à sa femme, depuis Londres, le 9 juillet 1765 ! En fait l'œuvre, écrite par Amadeus pour sa sœur Nannerl et lui-même, lors de l'inauguration d'un clavecin à deux claviers (qui permettaient, dans le troisième mouvement, d'intéressants et amusants croisements de mains entre les deux enfants) peut figurer sans dommage dans une intégrale de l'œuvre pour deux fortepianos. Elle est de coupe très sage, et contient en germe tout le génie du futur Mozart en matière de duo pianistique : équilibre des deux parties, aisance des développements, facilité des modulations, maîtrise des formes : à cet égard, le menuet est d'une facture irréprochable.

Avec la **Sonate K. 448**, nous faisons un grand bond dans la biographie mozartienne (elle date de 1781) en abordant un authentique chef-d'œuvre. Ecrite pour être exécutée avec la pianiste Josepha Auernhammer -cet «épouvantail» (elle était très laide) «qui joue à ravir», selon l'auteur*- cette grande sonate, parfois surnommée «concerto a due», est une brillante démonstration de virtuosité dans le style galant (seule la *coda* du mouvement lent laisse poindre une confiance quelque peu tourmentée sinon douloureuse) : du reste, à Vienne, à la fin du XVIIIème siècle, on prisait beaucoup les «joutes musicales», et le dialogue concertant qui, tantôt oppose, tantôt réunit les deux musiciens, révèle idéalement le caractère «spiritoso» du premier mouvement. Le dernier volet, véritable turquerie, avec ses oppositions majeur-mineur et son thème apparenté à celui du final de la célèbre **Sonate K. 331**, vient clore l'œuvre en feu d'artifice.

Le succès semble alors avoir dicté à Mozart la

composition du fragment, en *si bémol majeur*, **K. Anh 42** dont les audaces expressives et le caractère plus personnel s'affirment dès le splendide **Grave** initial. Hélas, l'œuvre, inachevée, s'interrompt à l'entrée du second thème dans le **Presto**.

La **Fugue K. 426 en ut mineur**, le **Larghetto et allegro en mi bémol majeur**, ont pour leur part des destins moins rectilignes que ceux des sonates considérées plus haut. Composée en 1783, la très savante fugue à quatre parties prouve à l'envi que Mozart possédait enfin la pleine maîtrise du style contrapuntique. Transcrite par lui pour quatuor à cordes en 1788, elle fut précédée à cette occasion d'une introduction «**Adagio**», **K. 546**, aux dissonances marquées et déchirantes -le **K. Anh 44** qui, selon Brigitte et Jean Massin, aurait dû constituer le prélude, restant à peine esquissé. Nous avons opéré la démarche inverse de celle de Mozart en transcrivant l'introduction pour deux claviers. Cette œuvre, qui, d'après Paul Badura-Skoda, constitue le chaînon manquant entre les fugues instrumentales de Bach et celles de Beethoven, nous amène directement à parler du diptyque en *mi bémol majeur*, puisque le pianiste autrichien en a reconstitué l'*allegro*, resté inachevé.

Retrouvée tardivement (ce qui explique l'absence de numéro de Köchel), l'œuvre est aussi de 1781 -période faste dans le domaine qui nous occupe- mais le thème de son *allegro* présente un «air de famille» évident avec le premier motif du **Concerto à deux pianos K. 365**, dans la même tonalité, qui lui est antérieur de deux ans. Pièce de concert, le **Larghetto et allegro** est écrit dans le seul souci de bien sonner, en soulignant cette rivalité virtuose présente dans la *sonate en ré majeur*.

Nous voici presque parvenus au terme de notre

périple mozartien, car les feuillets épars enregistrés ici pour la première fois (K. Anh 43 à 45), tout en nous laissant un amer sentiment de «regrets éternels», n'ont pas fini de projeter notre pensée dans les sphères sans limites de l'imagination

qui réécrit ou complète l'histoire de la musique...

LES INTERPRETES

*Lettre du 22 août 1781 à son père



«Wolfgang wrote his first piece for four hands.
No one had ever written a four-hand sonata before».

It is with this cry of victory that Leopold Mozart announced, from London, the birth of **K. 19d** to his wife, on 9 July 1765! In fact, the work, written by Amadeus for his sister Nannerl and himself, at the inauguration of a harpsichord with two keyboards (permitting, in the third movement, interesting and amusing crossings-over of hands between the two children) may be counted without detriment among the complete works written for two fortepianos. It is sensibly cut out, and contains in embryo, the genius of the future Mozart in terms of pianistic duo: balance between the two parts, ease of developments, facility of modulation, mastery of forms: in this respect, the minuet is of irreproachable construction.

With the **Sonata K. 448** we make a great leap in the Mozartian biography (it dates from 1781) arriving at an authentic masterpiece. Written to be executed with the pianist Josepha von Auernhammer -that «scarecrow» (she was very ugly) who «plays enchantingly», according to the author*-this great sonata, sometimes named «Sonata for two pianos» is a brilliant demonstration of virtuosity in the «galant» style (only the *coda* of the slow movement offers a glimpse of a confidence somewhat tormented if not anguished): moreover, in Vienna, at the end of the eighteenth century, «musical jousting» was much appreciated, and the concertant dialogue which sometimes opposes, sometimes reunites the two musicians, reveals ideally the «spiritoso» (spirited) character of the first movement. The last section, truly oriental in flavour, with its major-minor oppositions and its theme similar to that of the famous *Sonata K. 331* brings the work to an end with a dazzling fireworks display.

Success seems to have subsequently dictated to Mozart the composition of the fragment in *B flat*

major, **K. Anh 42**, whose expressive daring and more personal character make themselves felt from the splendid initial *Grave*. Alas never completed, the work ends with the entry of the second theme marked *Presto*.

The *Fugue*, **K. 426** in *C minor*, the *Larghetto* and *allegro* in *E flat major* are, for their part, less obvious than those of the sonatas considered above. Composed in 1783, the extremely scholarly fugue in four parts proves beyond doubt that Mozart finally possessed complete mastery of the contrapuntal style. Arranged by him for a string quartet in 1788, adding to it on that occasion an introductory «*Adagio*», **K. 546**, with dissonances both marked and agonizing -the **K. Anh 44**, which, according to Brigitte and Jean Massin would have constituted the prelude, never completed. In arranging the introduction for two keyboards, we have moved in a direction opposite to that taken by Mozart. This work which, for Paul Badura-Skoda, provides the missing link in the chain between the instrumental fugues of Bach and those of Beethoven, leads us directly to talk about the diptych in *E flat major*, since the Austrian pianist reconstituted the *allegro* of the latter, which had remained uncompleted.

Found late (which explains the absence of a Köchel number), the work is also of 1781 -a splendid period in the area we are discussing- but the theme of his *allegro* presents a «family air» evident with the first motif of the *Concerto for two pianos K. 365*, in the same key, which precedes it by two years. A concert piece, the *Larghetto* and *allegro* are written with the sole concern of sounding good, highlighting that virtuoso rivalry present in the *Sonata in E major*.

We have arrived almost at the end of our Mozartian voyage, for the scattered leaves recorded here

for the first time (K. Anh 43 to 45), while leaving us with a bitter sentiment of «eternal regret», have not ceased to project our thoughts into the unlimited sphere of the imagination which rewrites or com-

pletes the history of music...

THE INTERPRETERS
translated by Joséphine de LINDE

*Letter of 22.08.1781 to his father.

«Wolfgang hat sein erstes vierhändiges Stück geschrieben.

Bis jetzt hat noch niemand eine Sonate für vier Hände gemacht».

Durch diesen Freudenschrei kündigt am 9. Juli 1765 Leopold Mozart aus London seiner Frau die Entstehung des Werkes K. 19d an. Das Werk, von Amadeus für seine Schwester Nannerl und ihn selbst, zur Einweihung eines Cembalos mit zwei Klaviaturen geschrieben (die im dritten Satz interessante und lustige Kreuzungen der Hände zwischen den beiden Kindern erlaubten), kann in der Tat makelfrei in einem Werkband für zwei Klaviere stehen. Es ist von bravem Zuschnitt und enthält im Keim das ganze Genie des zukünftigen Mozarts auf dem Gebiet des Klavierduetts : Gleichgewicht in beiden Teilen, zwanglose Durchführungen, Leichtigkeit der Modulationen, Meisterschaft der Formen : in dieser Hinsicht ist das Menuett von einwandfreier Ausführung.

Mit der **Sonate K. 448** machen wir einen grossen Sprung in der Biographie Mozarts (sie datiert von 1781) und wir packen ein echtes Meisterwerk an. Es wurde zur Aufführung mit Josepha Auernhammer komponiert -diese «Vogelscheuche» (sie war sehr hässlich), «die entzückend spielt» so der Autor*; diese grosse Sonate, manchmal «Concerto a due» genannt, ist ein glänzender Beweis von Virtuosität im galanten Stil (nur die Koda des langsamen Satzes lässt eine, ein wenig gequälte, wenn nicht schmerzliche, vertraute Mitteilung durchschleichen) : am Ende des 18. Jahrhunderts liebte man übrigens das «musikalische Lanzensbrechen», und der konzertierende Dialog, der bald die beiden Musiker gegenüberstellt und bald vereint, enthüllt vollkommen den «Spiritoso» - Charakter des ersten Satzes. Die letzte Seite, ein

echtes türkisches Motiv mit Gegensätzen von Dur-Moll und seinem Thema, das mit dem des Finale der berühmten *Sonate K. 331* verwandt ist, beschliesst das Werk in einem Feuerwerk.

Der Erfolg scheint Mozart die Komposition des Bruchstückes in *B-Dur*, K. Anh. 42 diktiert zu haben, dessen ausdrucksvollen Kühnheiten und dessen mehr persönlicher Charakter sich ab dem wunderbaren, anfänglichen *Grave* behaupten. Das Werk ist leider beim Eingang des zweiten Themas im *Presto* unterbrochen weil unvollendet.

Die *Fuge K. 426* in *C-moll*, das *Larghetto* und *Allegro* in *Es-Dur* haben weniger geradlinige Schicksale, als die der oben betrachteten Sonaten. 1783 komponiert, beweist die sehr kunstvolle, vierteilige Fuge noch viel mehr, dass Mozart endlich die volle Meisterschaft des kontrapunktischen Stils besass. Sie wurde von ihm 1788 für ein Streichquartett umgeschrieben, und zu dieser Gelegenheit ging eine Einleitung «*Adagio*», K. 546, voraus mit markierten und zerreissenden Dissonanzen -der K. Anh. 44, der nach Brigitte und Jean Massin ein Präludium hätte bilden sollen und kaum skizziert bleibt. Wir haben das umgekehrte Verfahren von Mozart ausgeführt, indem wir die Einleitung für zwei Klaviere umgeschrieben haben. Dieses Werk, das nach Paul Badura-Skoda das mangelnde Verbindungsstück zwischen den instrumentalen Fugen von Bach und denjenigen von Beethoven darstellt, führt uns direkt dazu, von dem Diptychon in *Es-Dur* zu reden, denn der österreichische Pianist hat das *Allegro* des letzteren, unvollendet geliebene, wieder hergestellt.

Später aufgefunden (was die Abwesenheit der

Köchelnummer erklärt) ist das Werk auch aus dem Jahr 1781 -eine Glücksperiode für das Gebiet, das uns beschäftigt- aber das Thema seines *Allegros* hat eine unleugbare, «bekannte Melodie», mit dem ersten Motiv des *Concertos für zwei Klaviere K. 365*, in der selben Tonart, das zwei Jahre vorher entstand. Als Konzerstück ist das *Larghetto* und *Allegro* in der einzigen Sorge des guten Klingens geschrieben, indem es diesen virtuosens Wetteifer unterstreicht, der in der *Sonate in D-Dur* gegenwärtig ist.

Wir sind nun fast zum Schluss unserer Mozart-

PASCAL JOSEPH TASKIN

Né en Belgique, Pascal Joseph Taskin (1723-1793), venu à Paris, travaille dans l'atelier, rue de la Verrerie, de François-Etienne Blanchet, «facteur de clavecins du Roi». Aussi est-il connu surtout pour avoir construit des clavecins et pratiqué la mise à ravalement sur des instruments plus anciens de ce type. Comme Blanchet, il avait le titre de «Maître» et la garde des instruments royaux. Son activité de facteur de pianoforte est en revanche moins connue, même si les historiens de la facture instrumentale lui reconnaissent cet art, essentiellement d'ailleurs à la lecture des actes notariés qui ponctuent son existence. Cet enregistrement révèle donc plus largement cet aspect en faisant entendre deux pianoforte issus en 1788-90 de l'atelier parisien de la rue de la Verrerie, que Taskin avait repris à la mort de Blanchet en 1766.

Dès 1777, à la date où Sébastien Erard ouvre ses ateliers à Paris, l'inventaire après décès de l'épouse de P. Taskin (la veuve de F. Blanchet) mentionne cinq pianoforte terminés. Antériorité donc sur celui qui deviendra le symbole du pianoforte. P. Taskin eut-il dans le même domaine des activités avant cette date ? On l'ignore, car on ne connaît de lui aucun instrument avant 1780 conservé (Pianoforte de cette date à l'Université de Yale, Collection

reise gekommen, denn diese vereinzelt, hier zum ersten Mal aufgenommenen Blätter (K. Anh. 43 bis 45), indem sie uns ganz ein bitteres Gefühl «von ewigem Bedauern» hinterlassen, haben noch nicht nachgelassen, unsere Gedanken in grenzenlose Sphären der Phantasie zu projizieren, die die Musikgeschichte wieder neu schreibt oder ergänzt...

DIE INTERPRETEN

übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

*Brief vom 22.08.1781 an seinen Vater.

des Instruments de Musique).

Les deux pianoforte à queue réunis ici portent respectivement les dates de :

- 1788 (Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)
- 1790 (Versailles, Petit Trianon)

Un autre instrument date de 1787 et se trouve au Musée Instrumental de Berlin.

Ils sont donc tout à fait exceptionnels, car construits à quelques différences près, sur le même modèle, -exceptionnels du fait qu'ils soient l'un et l'autre en état de jeu, tout en étant aussi sous cet aspect les plus anciens de l'école française.

Le dernier tiers du XVIIIème siècle voit grandir l'influence du pianoforte en Europe. L'Angleterre et les pays situés à l'est de la France excellent dans leur construction. De nombreux facteurs et éditeurs de musique parisiens importent des pianos anglais. P. Taskin se fit lui-même importateur de pianos de Londres, et commença notamment avec Beck. Cependant la connaissance de ces instruments ne l'influença guère, et il conçut un modèle qui lui fut propre. Pour les deux instruments utilisés dans cet enregistrement, les corps et les structures sont en tous points semblables à ce qu'il fit dans ses clavecins, avec ce même souci d'arrondir toutes les membrures, leur donnant un aspect très anatomique. Pour l'accord, il imagina un système

remplaçant les chevilles traditionnelles par un crochet doté d'un pas de vis, agissant en même temps sur les deux cordes d'un même cœur (jeu de cordes), songeant ainsi à aplanir les difficultés que rencontrèrent les amateurs habitués aux clavecins, en raison d'une tenue des chevilles toute différente. Il imagina également pour le piano de 1788 un sillet harmonique, donnant à l'arrière du chevalet une longueur de corde vibrante en sympathie et renforçant l'harmonie.

Mais c'est surtout la mécanique de ces instruments qui retient l'attention et provoque le plus d'étonnement. Elle fonctionne sur le principe désigné par Stossmechanik et est dérivée de ce qui était utilisé par l'école anglo-saxonne dans les pianos carrés et donc, sans système d'échappement. Les marteaux articulés par des lanières de parchemin sont recouverts de cuir dans l'esprit de ce qui était utilisé dans l'école anglo-germanique; les étouffoirs, quant à eux, sont fixés à même les manches de marteaux, et sont constitués par des parallélépipèdes de peau chamoisée, si étroits et ponctuels qu'ils font penser aux étouffoirs des clavecins... Les claviers de ces instruments sont dans leur perfection un défi d'équilibre. Ils sont d'une légèreté telle qu'ils réagissent, tout autre élément mécanique ôté, au moindre souffle. Ainsi font-ils penser aux magnifiques claviers de la tradition des Blanchet, dont Taskin hérita.

La mécanique une fois montée n'apporte guère plus de poids, et là, nulle retenue du bec du sautereau sous la corde, ou appui d'échappement assurant le doigt du musicien : tout se passe dans une trajectoire à la fois libre et restreinte, au déplacement limité, des éléments agissant sur le marteau, le projetant sur la corde, réclamant de la part de l'interprète un contrôle accru du toucher.

Pascal Taskin fut facteur de clavecins, puis facteur de pianos; l'un influença l'autre. Il sut néanmoins pour ces seconds instruments, en homme riche de métier, imposer son esthétique très pari-

sienne, proche qu'il était de musiciens tels que Balbastre. Il fit des instruments de Paris pour Paris et Versailles... où il avait une charge à la cour, mais fit, à n'en point douter, des instruments pour y jouer les musiques, toutes les musiques de son temps.

MICHEL ROBIN

Technicien de conservation au Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Au cours de l'année 1971, le pianoforte conservé au Château de Versailles a été remis en état par Claude Mercier-Ythier, avec la collaboration de Johannes Carda.

Claude Mercier-Ythier en a reçu la charge et l'entretien, après ses prédécesseurs, Messieurs Noël et Asselman, ce dernier ayant fait des travaux importants.

Le pianoforte de Pascal Taskin du Musée Instrumental du CNSMP, dépôt des Musées Nationaux, a été restauré par Monsieur Michel Robin.

L'assistance technique pendant l'enregistrement a été assurée par Cl. Mercier-Ythier et M. Robin.

L'accord pour l'enregistrement a été réalisé par Monsieur Pierre-Yves Asselin, accordeur des instruments du Musée Instrumental, spécialiste de l'accord des instruments historiques.

PASCAL JOSEPH TASKIN

Born in Belgium, Pascal Joseph Taskin (1723-1793) came to Paris and work in the shop situated in the rue de la Verrerie, of François-Etienne Blanchet, «harpsichord maker to the king». He is thus best known for having built harpsichords and for restoring older instruments of this kind (like Blanchet, he had the title of «Master» and was keeper of the royal instruments). His activity as a maker of pianofortes is, on the contrary, less well known, even if historians of instrument manufacture acknowledge his art, essentially by the way from rea-

ding notes drawn up by a solicitor at regular intervals throughout his life. This aspect is the more widely treated in this recording through having chosen two pianofortes produced between 1788-1790 in the rue de la Verrerie workshop which Taskin took over on the death of Blanchet in 1766.

As early as 1777, the date on which Sebastien Erard opened his workshops in Paris, the inventory taken after the death of P. Taskin's wife (the widow of F. Blanchet) mentions five completed pianofortes. Precedence therefore of Taskin over Erard symbol of the pianoforte. Was P. Taskin active in the same domain of activities before this date? Impossible to say, since there is no known instrument by him before 1780 that has been preserved (Pianoforte of this date in the Yale University, Collection of Musical Instruments).

The two grand pianos heard together in this recording bear the respective dates of :

- 1788 (Instrumental Museum of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)

- 1790 (Versailles, Petit Trianon)

Another instrument dated 1787 is to be found in the Museum of Instruments in Berlin.

They are quite exceptional, since constructed along similar lines, on the same model, exceptional in that they are both in a fit state to be played, being in this respect the oldest examples of the French school.

The last third of the eighteenth century saw a spread in the influence of the pianoforte in Europe. England and countries to the east of France excelled in their construction. Many Parisian makers and music publishers imported English pianos. P. Taskin was himself an importer of pianos from London, and traded with Beck in particular. However, knowledge of these instruments hardly influenced him at all, and he designed a model that was his own. For the two instruments used in this recording, the frames and structures

are in all points similar to those found in harpsichords, with the same care taken to round off the frame, giving it an extremely anatomical look. For tuning, he imagined a system to replace the traditional pegs by a hook fitted with a thread, acting at the same time on two strings of the same course, hoping in this way to iron out difficulties encountered by players used to harpsichords, owing to the quite different maintenance of the pegs. He also imagined for the piano of 1788, a harmonic fret, behind the bridge, giving a vibrating length of string in sympathy with and reinforcing the harmony.

But it is above all the mechanism of these instruments which holds the attention and causes the greatest surprise. They function on a principle designed under the name of «Stossmechanik» and are derived from that used by the Anglo-Saxon school in «square» pianos and so therefore, with no jack system. The hammers jointed by strips of parchment are recovered with leather in the way used by the English and German school; as for the dampers, they are fixed directly on to the hammer shanks, and are made up of parallelepiped of chamois leather, so narrow and precisely positioned that they make one think of harpsichord dampers... The keyboards of these instruments are a defiance of equilibrium in their perfection. They are so light that they respond, all other mechanical element removed, to the slightest breath. In this way they make one think of the magnificent keyboards in the Blanchet tradition, inherited by Taskin.

The action once mounted adds hardly any extra weight, there is nothing to restrain the quill of the jack under the string, nor does the musician's fingers meet any resistance from the fly spring : all takes place in a trajectory of limited displacement, at the same time free and restrained, of elements acting on the hammer, projecting it on to the string, which requires increased touch on the part of the pianists.

Pascal Taskin was a harpsichord maker, then piano maker; the one influenced the other. He knew nevertheless, for these latter instruments, being a man well-skilled in his art, how to impose his very Parisian aesthetics, so close was he to musicians like Balbastre. He made instruments in Paris for Paris and Versailles... where he held a position at court, but without any doubt, made instruments on which musicians could play every sort of music of the time.

MICHEL ROBIN

Technical curator at the Museum of Instruments of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

In the course of 1971, the pianoforte preserved in the Château de Versailles was restored by Claude Mercier-Ythier with the collaboration of Johannes Carda.

Claude Mercier-Ythier is responsible for maintenance following his predecessors, Mssrs Noël et Asselman, the latter having carried out major restoration work.

The pianoforte made by Pascal Taskin of the Museum of Instruments of the CNSMP, depot of the National Museums, was restored by Mr Michel Robin.

Technical assistance during the recording was provided by Claude Mercier-Ythier and Michel Robin.

Tuning for the recording was carried out by Mr Pierre-Yves Asselin.

Translated by Joséphine de LINDE

PASCAL JOSEPH TASKIN

Pascal Joseph Taskin (1723-1793), der in Belgien geboren wurde, kam nach Paris und arbeitete in der Werkstatt von François Etienne Blanchet «Cembalobauer des Königs», in der Rue de la Verrerie. So ist er vor allem für seine Herstellung von Cembali bekannt und für die Wiederherstellung von älteren Instrumenten der gleichen Art. Wie Blanchet trug er den Titel «Meister» und

Aufseher der königlichen Instrumente. Seine Tätigkeit als Pianofortehersteller ist dagegen weniger bekannt, selbst wenn die Historiker der Instrumentenherstellung um diese, seine Kunst wissen, im Wesentlichen übrigens, durch das Lesen von notariellen Urkunden, die seinem Dasein Zeichen aufsetzen. Diese Aufnahme enthüllt also mehr diesen Gesichtspunkt, wo wir zwei Pianoforte hören, die in den Jahren 1788 bis 1790 aus der Pariserwerkstatt in der Rue de la Verrerie hervorgingen, die Taskin nach dem Tod Blanchets 1766 übernommen hatte.

Ab 1777, Datum, an dem Sébastien Erard seine Werkstätten in Paris eröffnet, werden im Inventar, nach dem Tod von P. Taskins Ehegattin (die Witwe von F. Blanchet) fünf vollendete Pianoforte erwähnt. Priorität also vor demjenigen, das zum Symbol des Pianoforte wird. War P. Taskin auf diesem Gebiet vor diesem Datum tätig? Man weiss es nicht, denn man kennt von ihm kein heute erhaltenes Instrument vor 1780 (Pianoforte dieses Datums an der Yale University, Sammlung von Musikinstrumenten).

Die beiden hier vereinigten Pianoforte tragen jeweils folgende Daten :

- 1788 (Instrumentmuseum des Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)

- 1790 (Versailles, Petit Trianon)

Ein anderes Instrument mit dem Datum 1787, befindet sich im Instrumentmuseum in Berlin.

Sie sind also ganz und gar aussergewöhnlich, denn sie sind, mit wenigen Verschiedenheiten, nach dem selben Modell gebaut, - aussergewöhnlich von der Tatsache her, dass das eine, wie das andere spielbar ist, und auch beide die ältesten Instrumente der französischen Schule sind.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wächst der Einfluss des Pianoforte in Europa. England und die Länder im Osten von Frankreich zeichnen sich in ihrer Herstellung aus. Zahlreiche pariserische Hersteller und Musikverleger importieren englische Klaviere. P. Taskin selbst wurde Impor-

teur von Klavieren aus London und trieb besonders mit Beck Handel. Die Kenntnis dieser Instrument beeinflusste ihn indessen kaum, und er entwarf ein, ihm eigenes Modell. In den beiden, in dieser Aufnahme benutzten Instrumente sind Gehäuse und Bauart in allen Punkten ähnlich mit dem, was er an seinen Cembali machte, mit dem gleichen Bemühen, den Gliederbau abzurunden, indem er ihm ein anatomisches Aussehen gab. Er erfand für den Zusammenklang ein System, des die traditionellen Wirbel durch einen, mit einem Schraubengang versehenen Haken ersetzte, der gleichzeitig von den zweichörigen Saiten beide anschlägt, bedacht darauf, die Schwierigkeiten, denen die Kunstliebhaber, die an Cembali gewöhnt waren, begegneten, zu ebneten, deswegen weil die Wirbel eine ganz verschiedene Spannung hatten. Er erfand für das Klavier aus dem Jahr 1788 einen harmonischen Bund, indem er hinter dem Steg eine, analog schwingende Saitenlänge zufügte und die Harmonie verstärkte.

Aberes ist vor allem die Mechanik dieser Instrumente, die die Aufmerksamkeit anzieht und am meisten Staunen hervorruft. Sie funktionieren nach dem Prinzip der sogenannten Stossmechanik und sind von dem abgeleitet, was in der angelsächsischen Schule bei den viereckigen Pianos benutzt wurde, also ohne Stosszungenmechanik. Die, mit Pergamentstreifen ineinander gefügten Hämmerchen sind, in diesem eben genannten Sinn, mit Leder bedeckt; was die Dämpfer betrifft, so sind sie ganz an den Hämmerchenstielen befestigt und sind aus rechteckigen Gamslederplatten gebildet, so eng und genau angebracht, dass man an Cembalodämpfer denkt... Die Tastaturen dieser Instrumente sind in ihrer Vollkommenheit eine Herausforderung des Gleichgewichts. Sie sind von einer solchen Leichtigkeit, dass sie, wenn jedes andere mechanische Element weggenommen ist, beim leisesten Atem reagieren. Sie erinnern uns so an die wunderbaren Tastaturen der Blanchettradition, die Taskin erbt.

Wenn die Mechanik zusammengesetzt ist, bringt sie kaum mehr Schwere dazu und da gibt es kein Zurückhalten des Dockenkiels unter der Saite oder keine Stosszunge, die den Finger des Musikers versichert : alles geht in einer, zugleich freien und beschränkten Bahn, mit begrenzter Verlagerung, die Elemente wirken auf den Hammer ein und stossen ihn gegen die Saite ; dies Verlang von dem Interpreten eine grossere Kontrolle des Anschlags.

Pascal Taskin war Cembalobauer, dann Klavierbauer; der eine beeinflusste den anderen. Er wusste jedoch für diese beiden Instrumente, als ein guter Handwerker, der er war, seine sehr pariserischen Ästhetik vorzuschreiben; er stand nämlich Musikern, wie Balbastre nahe. Er machte Instrumente aus Paris für Paris und Versailles... wo er ein Amt am Hof hatte, aber er machte ohne jeden Zweifel Instrumente, um darauf Musik, jede Musik seiner Epoche zu spielen.

MICHEL ROBIN

Konservierungstechniker am Instrumentmuseum des Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Im Lauf des Jahres 1971 wurde das Pianoforte, das im Schloss von Versailles aufbewahrt wird, von Claude Mercier - Ythier in Zusammenarbeit mit Johannes Carda in einen neuen Zustand versetzt.

Claude Mercier - Ythier erhielt den Auftrag der Betreuung nach seinen Vorgängern, Mr. Noël und Mr. Asselman ; dieser letztere hat bedeutende Arbeiten an dem Instrument unternommen.

Das Pianoforte von Pascal Taskin des Instrumentmuseum des CNSMP, anvertrautes Gut der Nationalmuseen, wurde von Monsieur Michel Robin restauriert.

Die technische Hilfe während der Aufnahme wurde von Cl. Mercier-Ythier und M. Robin gewährleistet.

Die Einstimmung während der Aufnahme wurde von Monsieur Pierre-Yves Asselin vorgenommen.

Übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

Il est intéressant et amusant de connaître ce texte (extrait de l'ouvrage *Trucs et Truqueurs* de Paul Eudel, Paris, Librairie Molière 1907) concernant le pianoforte Taskin de 1790, et qui nous a été communiqué par Claude Mercier-Ythier.

« Au Petit Trianon, dans le grand salon de la reine, un joli clavecin attire l'attention.

Ce n'est ni le délicat placage d'amarante et de citronnier décorant la caisse, ni les guirlandes de fleurs sur fond or recouvert de vernis Martin, agrémentant l'intérieur, qui accrochent les regards du public. Il faut voir les jeunes Anglaises comprimant les battements de leurs cœurs lorsqu'elles se penchent sur la caisse où le gardien leur indique les lettres magiques P.T. (Petit Trianon) et qu'il ajoute, solennel et convaincu : « clavecin de Marie-Antoinette ! ».

Eh bien ! encore une légende touchante à détruire. Ce clavecin n'a jamais appartenu à la reine et, circonstance peu atténuante, ce n'est même pas un clavecin.

La forme extérieure est bien celle de cet instru-

It is both interesting and amusing to know about this text on the Taskin 1790 pianoforte (extract from the book *Trucs et Truqueurs* [Fakes and Fakers] by Paul Eudel, Paris, Librairie Molière 1907), which was communicated to us by Mr Claude Mercier-Ythier.

«.. At the Petit Trianon, in the Queen's grand drawing-room, a fine harpsichord attracts attention.

It is neither the delicate amaranth and lemon wood veneering decorating the case, nor the garlands of flowers on a gold background covered with Martin varnish adorning the interior which catches the public's gaze. One should see the young English girls trying to restrain their emotions as they lean over the case to see, the magic letters P.T. (Petit Trianon) poin-

ment, mais obtenez, comme M. de Bricqueville, l'autorisation de l'ouvrir, vous verrez qu'il s'agit d'un véritable piano, monté avec des marteaux, d'après le système de Stein, « un chaudron », comme l'appelait Voltaire. Le son n'évoque en rien les vibrations produites par les cordes pincées par des sautereaux.

D'ailleurs la date est caractéristique. Le facteur, constructeur de l'instrument, l'a signé dans une couronne de roses : « Fait par Pascal Taskin 1790 ». Le 5 octobre 1789, la reine faisait sa dernière promenade dans le jardin de Trianon, et le lendemain la Cour quittait Versailles. Un an plus tard, Taskin fabriquait son pianoforte pour le « Petit Trianon ».

Mais les lettres P.T. ?

Les initiales de l'artiste tout simplement. En 1867, quand l'impératrice Eugénie entreprit de réunir les objets ayant appartenu à Marie-Antoinette, M. de Lescure fut chargé de rédiger le catalogue. Apercevant sur la table d'harmonie les lettres magiques, il n'hésita pas à inscrire au catalogue : « Ce clavecin porte en lettres de cuivre doré la marque P.T. Petit Trianon ».

Il aurait pu aussi bien écrire : « Pièce truquée ! ».

ted out by the curator who adds in a solemn, convincing voice, « Marie-Antoinette's harpsichord » !

Well ! One more touching legend to be destroyed. This harpsichord never belonged to the Queen and, what is more, is not even a harpsichord.

The outside form is indeed that of a harpsichord, but obtain permission from Mr de Bricqueville to open it and you will see that it is really a piano fitted with hammers of the Stein system, a « chaudron » (cauldron) as Voltaire called it. Its sounds have little in common with the vibrations produced by the pinched strings of the jacks.

Moreover, the date is characteristic. The maker, builder of the instrument signed it in a crown of roses : « Made by Pascal Taskin, 1790 ». On 5 October 1789, the Queen took her last walk in the Tria-

non garden, and the next day the Court left Versailles. A year later, Taskin made his Pianoforte « for the Petit Trianon ».

But what about those letters P.T. ?

They are, quite simply, the initials of the artist/maker. In 1867, when the Empress Eugénie undertook to reassemble Marie-Antoinette's belongings, Mr de Lescure was given the task of compiling the catalogue. He noticed the magic letters on the soundboard and did not hesitate to write in the catalogue, « This harpsichord bears in gilded leather the mark P.T., Petit Trianon ».

He might just as well have written : « Fake Piece ».

Translated by Joséphine de LINDE.

Es ist interessant und unterhaltend diesen Text zu kennen (Auszug aus dem Werk : «Trucs et Truqueurs» [Fälschungen und Schwindler] von Paul Eudel, Paris, Librairie Molière 1907), der das Pianoforte Taskin von 1790 betrifft, und der uns von Claude Mercier-Ythier gegeben wurde.

«Im Petit Trianon, zieht im grossen Salon der Königin ein hübsches Cembalo die Aufmerksamkeit an.

Es ist weder die zarte, eingelegte Arbeit aus Mahagoni- und Zitronenbaumholz, die das Gehäuse verziert, noch die Blumengirlanden auf goldenem Grund und mit Martinlack bedeckt, die das Innere ausschmücken und die Blicke des Publikums einfangen. Man muss die jungen Engländerinnen sehen, ihren Herzschlag anhaltend, wenn sie sich über das Gehäuse beugen, wo der Führer ihnen die Zauberbuchstaben zeigt P.T. (Petit Trianon) und hinzufügt, feierlich und überzeugt : « Cembalo von Marie-Antoinette » !

Nun gut ! Man kann hier noch eine rührende Legende zerstören. Dieses Cembalo hat niemals der Königin gehört und wenig mildernder Umstand, es

ist nicht einmal ein Cembalo.

Die äussere Form gleicht wohl diesem Instrument, aber erhalten Sie, wie Monsieur de Bricqueville die Erlaubnis es zu öffnen, dann werden Sie sehen, dass es sich um ein echtes Klavier handelt, mit Hämmern montiert, nach dem System von Stein, « un chaudron » (ein alter Klimperkasten), wie Voltaire es nannte. Der Klang lässt in Nichts an die Vibrationen denken, die die, von den Springer angezupften Saiten erzeugen.

Übrigens ist das Datum bezeichnend. Der Hersteller, der Erbauer des Instrumentes hat es in einem Kranz von Rosen signiert : « Von Pascal Taskin 1790 hergestellt ». Am 5. Oktober 1789 machte die Königin ihre letzte Promenade im Garten des Trianon und am nächsten Morgen verliess sie Versailles. Ein Jahr später fertigte Taskin sein Pianoforte « für das Petit Trianon » an.

Aber die Buchstaben P.T. ?

Ganz einfach die Initialen des Künstlers. Als 1867 die Kaiserin Eugénie unternahm, alle Gegenstände, die Marie-Antoinette gehört hatten, zu versammeln, war M. de Lescure beauftragt worden, den Katalog aufzusetzen und er bemerkte auf der Harmonietabelle die magischen Buchstaben. Er zögerte nicht und schrieb in den Katalog : « Dieses Cembalo trägt in vergoldeten kupferbuchstaben das Zeichen P.T. Petit Trianon ».

Er hätte auch schreiben können : « Pièce truquée » (gefälschtes Stück).

Übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY.

©ARION PARIS 1987 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

©ARION PARIS 1987 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).



« *Profonde intelligence..., riche tempérament..., parfaite compréhension stylistique..., maîtrise et finesse de l'exécution...* »

Ces quelques termes, relevés dans la presse au sujet d'interprétations de Nadine Palmier et Joël Rigal, semblent concrétiser l'ensemble d'atouts réunis dès la naissance de ce duo original : personnalités à la fois affirmées et complémentaires, sensibilités voisines, esthétique commune, qualités auxquelles il faut ajouter cette osmose que

seul le temps peut apporter.

Dès leur rencontre en 1975, à la fin de leurs études musicales et universitaires, Nadine Palmier et Joël Rigal décident de former un duo de pianos et se perfectionnent ensemble, à Paris et à Vienne, auprès de Eric Heidsieck, Jörg Demus et Paul Badura-Skoda. Depuis, ils sont souvent engagés au côté de ce dernier pour jouer les concertos à 2 et 3 claviers du répertoire, sur pianos anciens et modernes. Car Nadine Palmier et Joël Rigal par-

tagent aussi la passion des pianoforte, et aiment à jouer en concert sur des instruments de leur collection.

Ils se produisent régulièrement à Paris (Salle Gaveau, Comédie des Champs-Élysées, Théâtre Musical de Paris...), en province et à l'étranger (Queen's Elisabeth Hall de Londres...), enregistrent pour la radio, la télévision, ont déjà réalisé plusieurs disques et sont les auteurs du *Clavier bien partagé*, ouvrage sur l'art de jouer du piano en duo.

« *Profound intelligence..., rich temperament..., perfect stylistic understanding..., mastery and finesse of execution...* »

These few phrases, taken from articles in the press on performances by Nadine Palmier and Joël Rigal, seem to give body to all those assets acquired since the creation of this original duo : personalities at the same time assertive and complimentary, closely allied sensitivity, shared aesthetic values, qualities to which should be added that osmosis which only comes with time.

Following their meeting in 1975, at the end of their musical and university studies, Nadine Palmier and Joël Rigal decided to form a piano duo and to improve their technique together, in Paris and in Vienna, with Eric Heidsieck, Jörg Demus and Paul Badura-Skoda. They have since been engaged with Paul Badura-Skoda to play concertos for 2 or 3 keyboards from the repertoire, on antique or modern pianos. For Nadine Palmier and Joël Rigal also share a passion for the piano-forte, and love to give concerts on instruments from their collection.

They perform regularly in Paris (Salle Gaveau, Comédie des Champs-Élysées, Théâtre Musical de Paris...), in the provinces and abroad (the Queen Elisabeth Hall, London...), record for

radio and television, have already made several records and are the authors of *Clavier bien partagé* (« The Well-Shared Keyboard »), a work on the art of playing the piano in duo.

« *Tiefe Intelligenz..., reiche Veranlagung..., vollständiges Stilerfassen..., Meisterschaft und Feinheit in der Ausführung...* »

Diese paar, in der Presse notierten Ausdrücke zum Anlass der Interpretationen von Nadine Palmier und Joël Rigal, scheinen die Gesamtheit der Trümpfe zu formulieren, die dieses ursprüngliche Duett seit seiner Entstehung vereint hat : zugleich sichere und sich ergänzende Persönlichkeiten, benachbarte Empfindsamkeit, gemeinsame Ästhetik, Eigenschaften, zu denen man die Osmose zufügen soll, die nur die Zeit herbeibringen kann.

Ab ihrer Begegnung im Jahr 1975, am Ende ihrer Musik - und Universitätsstudien, beschliessen Nadine Palmier und Joël Rigal, ein Klavierduett zu bilden und sie vervollkommen sich zusammen, in Paris und Wien, bei Eric Heidsieck, Jörg Demus und Paul Badura-Skoda. Seitdem sind sie oft mit diesem Letzten eingeladen, um die Concertos zu zwei und drei Klavieren des Repertoire, auf alten und modernen Klavieren zu spielen. Denn Nadine Palmier und Joël Rigal teilen auch ihre Begeisterung für Klaviere, und spielen gerne im Konzert auf Instrumenten ihrer Sammlung.

Sie treten regelmässig in Paris (Salle Gaveau, Comédie des Champs-Élysées, Théâtre Musical de Paris...), in der Provinz und im Ausland (Queen's Elisabeth Hall in London...) auf, nehmen für Radio und Fernsehen auf und haben schon mehrere Schallplatten gemacht und sind die Autoren des *Clavier bien partagé* (« Die gut geteilte Tastatur »), ein Werk über die Kunst, Klavier im Duett zu spielen.