

JOHANN SCHOBERT

paysagiste de l'âme

Une destinée de météore. Des origines incertaines, une fin tragique. Johann Schobert, un musicien qui n'a pour nous d'autre visage que celui de son œuvre, une vingtaine d'opus ; pour toute biographie que quelques lettres de deux jaloux : le baron Grimm et Léopold Mozart ; pour épitaphe, que l'hommage flatteur d'un musicographe oublié : J. B. de Laborde.

Un nom qui prête à l'équivoque du vivant même de celui qui le porte : Schobert sous la plume des contemporains devient parfois Chobert, Schubert, Schubart, nom sur le O duquel, des années plus tard, le U de Schubert jettera une fâcheuse éclipse. Qui donc est ce Johann Schobert ? Certains ont voulu qu'il fût apparenté au musicien Schubart ; d'autres lui ont prêté une ascendance alsacienne. Mais Grimm, dans une lettre de décembre 1765, nous apprend qu'il est Silésien : « On a donné ces jours-ci un opéra-comique nouveau intitulé Le garde-chasse et le braconnier qui a été sifflé... La musique était de M. Schobert, jeune claveciniste de la musique du prince de Conti. M. Schobert est Silésien. Il est en France depuis cinq ou six ans et il a, ainsi que quelques autres Allemands, miné de fond en comble la réputation des Couperin (Armand-Louis), des Du Phly, des Balbastre, qu'on avait la sottise de regarder comme des joueurs de clavecins avant d'avoir entendu Bach, Mûthel, Eckard, Schobert, Honnauer et quelques autres... ». Sa naissance a donc été conjecturalement fixée aux alentours de 1740, sans qu'on en connaisse le lieu. L'existence, à la bibliothèque de Breslau, du manuscrit d'un divertissement édité ultérieurement à Paris par le

musicien, donne à penser qu'il a peut-être fait ses études dans cette ville. Nous ne possédons aucune indication sur les circonstances qui l'on amené à Paris, pas plus que sur les étapes qu'il a pu faire en cours de route. Tout au plus suppose-t-on qu'avant de s'installer dans la capitale — on sait, grâce à l'acte de baptême d'un de ses fils qu'il demeurerait rue du Temple — il a occupé à Versailles un poste d'organiste qu'il aurait été contraint d'abandonner par suite de négligence. Si l'on en croit Grimm, et à défaut d'autres sources, Schobert s'est fixé vers 1760.

Quelle est la vie musicale du Paris de cette époque ? La Querelle des Bouffons n'est pas éteinte. Rameau est un vieux maître attaché à une tradition et à un style que les amateurs d'art lyrique estiment démodés. Il lui reste autant d'années à vivre que le principal représentant de la musique instrumentale, Jean-Marie Leclair, qui vient de se retirer dans une sinistre banlieue où il mourra assassiné en 1764.

Les dieux et les machines sont sur le point de disparaître de la scène. Au sévère mythologique succède l'ému, le galant, le larmoyant même. L'opéra-comique à sujet familial va résumer toute la musique. La production instrumentale se ressent de ce nouveau genre où fleurissent ariettes et romances : ce qu'elle gagne en charme immédiat, elle le perd en qualité durable. Schobert lui-même tentera vainement, nous l'avons vu, de s'imposer au théâtre. Il est à noter que tous les clavecinistes français, Armand-Louis Couperin, Beauvarlet, Balbastre, Le Grand, sont d'abord des organistes. Ils s'efforcent de faire survivre une tradition qui dégénère sous leurs

doigts. Mais certains d'entre eux prêtent déjà quelque attention à l'instrument rival du leur et qui va peu à peu le détrôner : le piano-forte. La capitale est accueillante aux musiciens allemands, slaves et surtout italiens. Le constat de cette ingérence étrangère dictera à Léopold Mozart des réflexions partiales, mais pas tout à fait fausses quand, le 1^{er} février 1764, après avoir signalé la guerre continue qui oppose la musique française et l'italienne, il écrit : « Ce sont les Allemands qui sont les maîtres pour la musique publiée, parmi eux MM. Schobert, Eckard, Honnauer sont particulièrement appréciés pour le clavecin... »

Peu de temps après son installation à Paris, Schobert a épousé une Française. Rapidement, il a assimilé son génie à notre culture et les portes de tous les salons de la capitale s'ouvrent devant lui comme elles s'ouvriraient soixante-dix ans plus tard devant Frédéric Chopin.

Dès leur publication, ses sonates connaissent un succès considérable et, jusqu'à la Révolution, elles seront présentes sur le pupitre des amateurs. Ce jeune homme de qui, écrit Laborde, « les mœurs étaient aussi douces et aussi simples que son talent était extraordinaire » apporte par sa musique un « frisson nouveau », ce pré-romantisme inventé, entre autres, par Jean-Jacques Rousseau. Mais Schobert n'est pas seul à en recueillir l'écho. Il a des rivaux qui se nomment Johann-Gottfried Eckard (1735-1809), Hermann-Friedrich Raupach (1728-1778), habiles exécutants, aimables compositeurs qui essaient de mettre à profit la leçon qu'ils ont reçue d'un Wagenseil et, plus récemment, d'un Carl-Philipp-Emanuel Bach.

Cependant, un petit garçon que son père exhibe de ville en ville comme un animal savant ne va pas s'y tromper : Wolfgang-Amadeus Mozart arrive à Paris à la fin de 1763. Il a sept ans. Toute musique le provoque. Il ne lui faut pas longtemps pour

remarquer le génie de Schobert et mesurer tout ce que ce musicien peut lui apporter alors même que, dans sa correspondance, Léopold Mozart se lance dans ses diatribes contre celui qu'il considère comme un rival susceptible de porter ombrage aux succès parisiens de Wolferl et Nannerl. Ainsi il écrit le 1^{er} février 1764 : « MM. Schobert, Eckard, Le Grand (qui a tout-à-fait abandonné son goût national pour notre goût allemand) et Hochbrucker nous ont apporté leurs sonates gravées et en ont fait hommage à mes enfants... » Puis : « Ma fillette joue les morceaux les plus difficiles que nous possédions de Schobert et d'Eckard ; ceux d'Eckard qui sont les plus difficiles, sont exécutés par elle avec une si incroyable précision que le misérable Schobert ne peut dissimuler l'envie et la jalousie qu'il en éprouve... En face, il ne nous adresse que flatteries ; c'est l'homme le plus faux du monde... »

Le jeune Mozart, quant à lui, a conscience que Schobert va le révéler à lui-même. On peut supposer que Wolfgang rencontre le virtuose dans les salons du prince de Conti. Mais nous savons surtout qu'il joue et rejoue ses sonates. Leur expression le frappe. Mozart n'est pas sans remarquer que s'y fait jour une dualité, moins dans le rapprochement des thèmes que dans la constante opposition du majeur et du mineur. Ce qui l'enchant, c'est un élément singulier de passion romantique, une vérité d'accent qui est l'écho direct de sentiments réels. Ce noble langage du cœur diversifie sans cesse le profil des idées musicales, commande des modulations rapides et neuves, modèle des développements tendant vers l'idéal classique de la forme-sonate. Wolfgang pressent en Schobert, ce paysagiste de l'âme, ce qu'il est déjà lui-même en puissance. Cette rencontre laissera dans son style une marque indélébile. Et de retour de cette longue tournée européenne, le jeune prodige pour se faire la main, écrira trois *Concertos*, les K. 37, 39 et 41 qui ne sont que des « études » sur

des mouvements de sonates de Raupach, Honnauer et Schobert. Lorsqu'on entend l'*Andante* en fa du *Concerto n° 2 K. 39*, on pense : voici Mozart. Il ne s'agit en réalité que de l'*Andante poco allegro* à peine modifié de la *Deuxième sonate op. XVII* de Schobert !

Quand Mozart revient à Paris quinze ans après, en 1777, il avoue à son père que ce sont les sonates de Schobert qu'il va acheter chez les marchands pour les faire jouer à ses élèves. Malheureusement, lorsqu'il effectue ce second séjour, il y a juste dix ans que Johann Schobert est mort. Laissons Grimm nous dire, dans sa lettre de septembre 1767, dans quelles tragiques circonstances : « Le jour de Saint Louis a été marqué cette année par un événement bien sinistre. M. Schobert, connu des amateurs de musique comme un des meilleurs clavecinistes de Paris, avait arrangé une partie de plaisir avec sa femme, un de ses enfants de quatre à cinq ans, et quelques amis parmi lesquels il y avait un médecin. Ils étaient au nombre de sept, et allèrent se promener en forêt de Saint-Germain-en-Laye. Schobert aimait les champignons à la fureur ; il en cueillit dans la forêt pendant une partie de la journée. Vers le soir, la compagnie se rend à Marly, entre dans un cabaret, et demande qu'on lui apprête les champignons qu'elle apporte. Le cuisinier du cabaret, ayant examiné ces champignons, assure qu'ils sont de la mauvaise espèce, et refuse de les cuire. Piqués de ce refus, tous sortent de ce cabaret, et en gagnant un autre dans le bois de Boulogne où le maître d'hôtel leur dit la même chose, et refuse également de leur apprêter les champignons. Une cruelle obstination, fondée sur ce que le médecin qui était de la compagnie les assurait toujours que ces champignons étaient bons, les fait encore sortir de ce cabaret, pour les conduire à leur perte. Ils se rendent à Paris chez Schobert, qui leur donne à souper avec ces champignons, et tous, au nombre de sept, y compris la servante de Schobert qui les avait apprêtés, et le médecin qui

prétendait si bien s'y connaître, tous meurent empoisonnés. Comme ils se sont trouvés mal ensemble, ils ont été depuis onze heures du soir jusqu'à l'heure de midi du lendemain sans aucun secours. On les a trouvés étendus sur le parquet dans les convulsions de la douleur et luttant contre la mort. Tous les secours ont été inutiles. L'enfant est mort le premier. Schobert a vécu du mardi au vendredi (28 août 1767). Sa femme n'est morte que le lundi après. Quelques-uns de ces malheureux ont vécu jusqu'à vingt jours après l'accident, mais aucun n'a échappé. Schobert laisse un enfant en nourrice qui reste sans ressource. Ce musicien avait un grand talent, une exécution brillante et enchanteresse, un jeu d'une facilité et d'un agrément sans égal. Il n'avait pas autant de génie que notre Eckard qui reste toujours le premier maître de Paris ; mais Schobert avait plus d'admirateurs qu'Eckard, parce qu'il était toujours agréable, et qu'il n'est pas donné à tout le monde de sentir l'allure du génie. Les compositions de Schobert étaient charmantes. Il n'avait pas les idées précieuses de son émule mais il connaissait supérieurement les effets et la magie de l'harmonie, et il écrivait avec une grande facilité, tandis que M. Eckard ne fait que difficilement les choses du génie. C'est que ce dernier ne se pardonne rien, et que Schobert était en tout d'un caractère plus facile. Il a péri à la fleur de l'âge. (...) Il était de la musique de M. le Prince de Conti, qui fait une perte qui ne sera pas aisée à réparer. »

L'ART DE SCHOBERT

En insistant sur l'influence déterminante que Schobert a exercée sur le jeune Mozart, nous avons été amenés à définir quelques-uns des aspects de son art qui n'a cessé d'évoluer, de s'affirmer, de l'*Opus I* à *XX*. Son catalogue comprend des *Sonates*

pour clavecin, l'*Opus IV* ; des *Sonates avec accompagnement de violon ad libitum*, les *Opus I, II, III, V, VIII, XVII, XX* ; des *Sonates en trio — Opus VI, XVI —, en quatuor — Opus VII, XIV —, des Sinfonies pour le clavecin avec un violon, et les cors de chasse ad libitum — Opus IX, X —* et six magnifiques concertos.

La richesse des *Sonates en duo, trio et quatuor*, font de Schobert l'un des principaux représentants de la musique de chambre.

Dans les œuvres pour clavier, ce qui frappe en premier lieu, c'est le caractère spécifiquement pianistique de son écriture dont les éléments sont à la base même de la technique de Mozart et même de Beethoven, tel que nous en persuade la *Sonate n° 4 opus XIV* par exemple. Sur ce plan, Schobert est relativement en avance sur son temps, même sur C.Ph.E. Bach de qui il a subi l'influence, et J.C. Bach. En outre, il ne semble pas douteux qu'il ait été très attentif aux sonates de Domenico Scarlatti.

Sonates de clavecin, alors que nous parlions plus haut de piano-forte et que ce disque nous propose l'intégrale de l'*Opus XIV* sur un piano-forte conservé au château de Versailles. Il faut rappeler que le terme « clavecin » ou « cembalo » restera longtemps pour désigner une composition destinée en toute logique au piano et ce, jusqu'à Beethoven. La préface du recueil de *Sonates opus I* d'Eckard, de mai 1763, vient justifier le choix d'un piano-forte : « L'auteur a tâché de rendre son ouvrage d'une utilité commune au clavecin, au clavicorde et au forte-piano. C'est pour cette raison que je me suis cru obligé de marquer aussi souvent « doux » et « fort », ce qui eût été inutile si je n'avais eu que le clavecin en vue. » Et nous constatons à la lecture des *Deuxième et Sixième sonates opus XIV* que Schobert indique les nuances *P* et *F*.

Son écriture explore prophétiquement les possibilités expressives du piano romantique. La

main gauche abandonne les figures conventionnelles et stéréotypées de l'accompagnement d'une mélodie chantée par la main droite. Le génie de Schobert, essentiellement instrumental, traite les deux mains à égalité. Le registre de la clé de fa et de la clé de sol s'interpénètrent fréquemment, d'où l'impression constante de solidité et de resserrement de la matière sonore qui saisit dès la *Première Sonate* :

Exemple 1



La main gauche assure des basses puissantes et utilise souvent la formule du staccato sous diverses formes (*Allegro assai* de la *Sonate n° 4*) ou la basse en octave :

Exemple 2



Les mouvements en arpèges brisés entrent pour une large part dans la texture des œuvres et, avec réserve et à-propos, la basse d'Alberti (*Andante cantabile* de la *Sonate n° 3*).

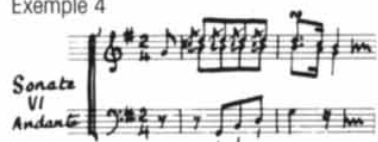
Pour ce qui est de l'ornementation, il est à noter que Schobert n'utilise déjà plus que les signes qui sont restés propres à la notation moderne de la musique de piano : le gruppetto, le mordant, le trille parfois très long et d'un effet très expressif :

Exemple 3



L'appoggiature enfin dont il n'abuse pas mais qui contribue à rehausser opportunément tel délicat motif d'Andante :

Exemple 4



En ce qui concerne l'accentuation, Schobert est également très précis et « pianiste » : il fait usage de la liaison (ex. 1), du point :

Exemple 5



du point allongé (ex. 2), de l'arpège noté ainsi :

Exemple 6



LES SIX SONATES OPUS XIV

Six sonates pour le clavecin dédiées à Madame de La Valette par M. Schobert de la musique de S.A.S. Mgr le Prince de Conty. Œuvre XIV. Gravée par Mlle Vendôme et le Sieur Meria rue des Fosse-M.-le-Prince, vis-à-vis le Riche Laboureur. Les parties d'accompagnement sont ad libitum (en quatuor).

Nous avons recueilli ces œuvres dans un exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale, ayant appartenu à Madame Élisabeth, sœur de Louis XVI.

La partie de clavier se suffit à elle seule. Il est cependant à noter qu'elle ne s'aventure guère dans l'aigu, pour mieux laisser sonner la partie de violon. Ce qui a l'avantage de souligner la plénitude sonore de ses sonates lorsqu'elles sont jouées sans l'accompagnement.

Du point de vue de la forme, les *Sonates opus XIV* sont parmi les plus accomplies que Schobert ait écrites. À l'exception d'une seule, elles adoptent la coupe ternaire. Le menuet ternaire qui recueille chez Schobert l'émotion poétique la plus rare, fait office de finale (usage dont on relèvera des exemples jusque dans les dernières sonates de Haydn). La structure des mouvements conçus dans l'esprit de la forme sonate repose sur deux sujets nettement distincts mais non de caractère opposé comme ce sera le cas chez Mozart et Beethoven.

L'amorce du développement se fait généralement à la dominante dès les deux barres de reprise. Enfin, le développement est suivi de la réexposition fréquemment variée du sujet dans le ton principal comme chez C.Ph.E. Bach.

SONATE N° 1 en mi bémol majeur op. XIV

Allegro assai (♩)

Mouvement d'une carrure souple et ferme à la fois, écrit d'un seul jet, sans le moindre fléchissement, comme dans le feu de l'improvisation. Le développement réalise les promesses modulantes de l'exposition (ex. 1).

Andante polonoise (3/4)

Il ne s'agit pas ici de la polonoise selon Chopin mais d'un mouvement qui stylise une danse de cour

qui se serait implantée en Allemagne au début du XVIII^e siècle et dont le rythme n'a cessé d'évoluer. Ce n'est pas un air de danse qu'écrit Schobert malgré l'influence de l'écriture luthée, mais un poème aux sombres rimes d'ut mineur, éclairé par un thème gracieux et chantant. La partie centrale, d'une écriture fouillée, rejoint l'exposition par un trait chromatique à l'unisson qui souligne le climat pathétique de ce mouvement.

Tempo di menuetto (3/4)

Retour à la tonalité de mi bémol pour ce menuet rêveur dont le trio délicat est à lui seul un joyau de poésie intime et nostalgique, en mineur avec ses inflexions chromatiques.



SONATE N° 2 en si bémol majeur op. XIV

La seule sonate du recueil qui soit en quatre mouvements, véritable « catalogue » des ressources pianistiques exploitées par Schobert et magnifique exemple de sa maîtrise de la forme.

Allegro assai (2/4)

Les éléments qui composent ce mouvement d'esprit mozartien le rendent particulièrement intéressant : départ en fanfare, staccato (ex. 2), traits volubiles qui débouchent sur un second sujet d'une joie plus tempérée, harmonisé en tierces. Le développement est brillant et ingénieux, notamment sur le plan rythmique.

Andante (2/4)

Il est digne d'être comparé aux plus beaux mouvements lents des sonates de Mozart. Très

développé, il débute en fa majeur par une phrase qui accumule peu à peu son intensité expressive, sur une pulsation de doubles croches qui persistera jusqu'à la dernière mesure. L'exposition conduit à une seconde section thématique d'une délicieuse inspiration, exposée dans l'aigu à la dominante, puis « instrumentée » avec une habileté qui rend l'exécution du passage délicate :



Ici, on se rend compte que la virtuosité est étroitement subordonnée à l'expression. La partie médiane effectue une plongée dans le relatif mineur, avec un sentiment très intérieur.

Tempo di menuetto (3/4)

Le menuet en si bémol, gracieux et dans les proportions de la sonate, ne laisse guère prévoir le contraste apporté par le trio en ré bémol, dont l'émotion retenue, presque haletante, finit par chanter sa mélancolie en si bémol mineur !

Presto (2/4)

D'un souffle inépuisable, d'une puissance quasi symphonique, ce finale est construit librement d'après la forme-sonate. Le développement ouvre des perspectives harmoniques inattendues. Imagination et élan du cœur vont ici de pair !

SONATE N° 3 en ut mineur op. XIV

Allegro moderato (C)

Sur l'appui de la tonique, une phrase s'élève

marquée par un rythme pointé, obstiné, caractéristique de l'énergie romantique ! Il s'imposera jusqu'à la barre finale. La démarche implacable du morceau fait que les mains évoluent souvent en mouvements contraires. Le discours s'amplifie et se charge d'agréments âprement modulantes que n'eût pas désavouées Beethoven !

Andante cantabile (♩)

Sous l'élégant ondolement d'une basse de Alberti, le chant « alla francese » de l'*Andante* en mi bémol rassérène un moment l'atmosphère ! Il est brusquement assombri par un épisode tourmenté en fa mineur. Le chant réapparaît de nouveau pour céder une seconde fois la place au ton mineur.

Menuetto grazioso (3/4)

La phrase initiale en ut mineur évoque par son allure un peu langoureuse le début de la *Valse en la bémol op. 61 n° 1* de Chopin. Le trio en mi bémol est encore un moment de grâce poétique qui désigne en Schobert un génie frère de Mozart et de Schubert !

SONATE N° 4 en ré mineur op. XIV

Le mot « romantique » est trop approximatif pour qualifier une telle œuvre pré-beethovénienne qui justifie l'admiration que Cornélie, la sœur de Gœthe, portait à Schobert. Le 1^{er} octobre 1767, alors qu'elle vient d'apprendre la mort du musicien, elle écrit en français à son frère : « *Il a composé quinze ouvrages gravés en taille-douce qui sont excellentes (sic) et que je ne me saurais lasser de jouer (sic). Toute autre musique ne me plaît presque plus. En jouant, des sentiments douloureux percent mon âme, je le plains, ce grand acteur qui, à la fleur de son âge, avec un tel génie, a fallu périr (sic) d'une façon si misérable et inopinée.* »

Allegro assai (3/4)

Les deux premières mesures d'introduction semblent laisser planer une sourde fatalité. Le mouvement s'engage avec une résolution combative. Le second thème, pathétiquement interrompu, apparaît en fa majeur. Le discours se fait haletant jusqu'à un épisode mouvementé en ut mineur débouchant sur d'impressionnants unissons. L'exposition est conclue par un péremptoire trait staccato à l'unisson, digne de Beethoven (ex. 5). Le développement est saisissant : une houle serrée d'arpèges brisés déferle à la main droite sur de massifs accords qui modulent sans cesse dans les tonalités les plus inattendues. La réexposition néglige la première section et démarre directement sur la seconde dont elle amplifie les conséquences dramatiques jusqu'à l'exaspération préfigurée ainsi dans l'exposition :



Andante (2/4)

En ré mineur sur un rythme pointé qui confère à la phrase un caractère de douleur retenue. Le mouvement est suspendu sur un trille de quatre mesures (ex. 3) tandis que la main gauche s'abandonne à une cadence.

Presto (2/4)

Les deux mains s'échangent rageusement des traits arpègés et le mouvement tournoyant se resserre, éperonné par la basse. Finale d'une seule traite, dramatique toccata où, là encore, la virtuosité ne le cède en rien aux exigences du cœur.

SONATE N° 5 en la majeur op. XIV

Moderato (♩)

Nous revenons avec cette sonate à plus de quiétude. Les premières mesures évoquent celles de l'*Allegro* de la première sonate mais dans le caractère plus désinvolte de l'impromptu. Le morceau est empreint d'une poésie pastorale.

Andante polonoise (3/4)

Le mouvement est introduit par de solennels accords qui font une plaisante allusion au relatif. Répétés, ils introduisent un petit thème chantant et court en majeur, repris immédiatement en mineur mais orné de malicieuses appoggiatures. La partie médiane redit l'introduction et livre les doigts de l'interprète à une longue cadence de triples croches, très modulante, à l'issue de laquelle renaît le chant.

Menuet (3/4)

L'exposé de ce menuet final en la majeur est court eu égard à l'importance du trio en la mineur, très élégiaque et si mozartien avec ses tierces rêveuses comme d'insistants appels de cors.

SONATE N° 6 en ut majeur op. XIV

Badinage scherzando (2/4)

Ici la bonne humeur éclate dans la franche tonalité d'ut ! Ce badinage évoque quelque joyeuse assemblée peinte par Fragonard. L'écriture verticale, homorythmique, est habilement disposée pour faire sonner le piano-forte. L'influence de la symphonie naissante est évidente ici.

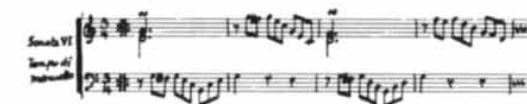
Andante (2/4)

De style galant, cet *Andante* en sol, un peu nonchalant, est marquée d'emblée par la coquetterie,

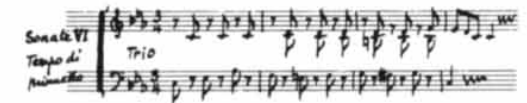
d'appoggiatures (ex. 4). Une ornementation abondante, l'opposition de passages *legato* et *staccato*, sont la marque d'un charmant maniérisme.

Tempo di menuetto (3/4)

Retour au ton d'ut. Le bref développement fait dialoguer les deux mains et l'on pense à Schubert !



Une dernière fois, le trio furtif nous apporte un moment de pure musique dans la tonalité d'ut mineur.



Le *da capo* ramène le sourire pour conclure cette série de six sonates pleinement révélatrices de l'art inventif et personnel de Schobert et que les pianistes devraient se garder de méconnaître plus longtemps.

JOËL-MARIE FAUQUET

LE PIANO-FORTE DE PASCAL TASKIN

Pascal Taskin (1723-1793) est né à Theux dans la province de Liège. Venu à Paris, il entre dans l'atelier de François-Étienne Blanchet, facteur de clavecins rue de la Verrerie, fils et petit-fils de facteurs, et qui, comme son père, portait le titre de facteur de clavecins du Roi.

Taskin a sans aucun doute été, avec Blanchet, l'un des meilleurs maîtres de la facture parisienne. Reçu maître peu après la mort de ce dernier, le 27 avril 1766, Taskin épouse sa veuve, reprend l'atelier de la Verrerie, et, comme Blanchet, reçoit la garde des instruments de la Chambre du Roi.

Poursuivant la fabrication des clavecins, il leur apporte quelques nouveautés, notamment la mise en place d'un jeu de buffle. Il semblerait que pour Taskin, ce soit un moyen de rapprocher la sonorité du clavecin de celle du piano-forte. Lui-même écrit : « avoir rendu aux Menus Plaisirs deux clavecins appartenant au Roy, un Rückers très bon, y avoir mis un grand ravallement..., avoir mis un jeu nouveau de buffle qui fait un très beau et bon piano-forte... »

Mais l'apparition du piano-forte, venant d'Angleterre, va faire de lui l'un des tout premiers facteurs parisiens. Après avoir construit un premier piano vers 1776, alors que d'autres tel Mercken l'ont précédé (un piano-forte de Mercken daté de 1770 se trouve au Conservatoire des Arts et Métiers), Taskin a sans doute été le premier facteur parisien à réaliser des pianos en forme de clavecin, ainsi nommait-on à l'époque les pianos à queue.

La particularité de ses piano-forte lui valut un réel succès puisqu'il en construisit un pour Madame Victoire, fille de Louis XV. Et, lors de l'inventaire de ses ateliers après sa mort, l'on peut constater que

Taskin avait en construction autant de piano-forte que de clavecins : 6 piano-forte dont 3 à queue et 6 clavecins.

Taskin dut certainement en construire un certain nombre en l'espace de dix-sept ans, bien qu'actuellement trois instruments de sa signature soient seuls connus :

- le piano-forte du Musée du Conservatoire de Paris, 1789
- le piano-forte du Musée de Berlin, 1791
- le piano-forte du Château de Versailles, 1789/90

Le présent enregistrement a été réalisé sur le piano-forte conservé au château de Versailles.

Cet instrument présente les caractéristiques suivantes : le clavier a une étendue de cinq octaves et une note, allant de mi à fa ; les touches diatoniques sont en ébène et les chromatiques plaquées en ivoire. Quant au mécanisme, d'une construction particulièrement soignée, il est surprenant que l'échappement en soit absent, ceci malgré la connaissance probable de Taskin des mécanismes à simple échappement développés depuis l'invention de Cristofori par les facteurs allemands et anglais. La rivalité entre le piano-forte et le clavecin à cette époque posait à l'interprète un problème de toucher différent (même lorsqu'il s'agissait de mécanismes à échappement), et à plus forte raison, il est tout à fait remarquable de nos jours de jouer cet instrument qui exige un doigté si particulier.

Dans le piano de Taskin, la caractéristique la plus frappante concerne le cordage. Chaque marteau frappe deux cordes, mais l'originalité du facteur

consiste en ce que chaque son est fourni non pas par deux cordes indépendantes réglées à la même fréquence par deux chevilles comme de coutume, mais par une seule corde. Celle-ci, de longueur double, se replie dans un crochet d'accord placé dans le sommier et commandé par un écrou qui règle la tension de la corde à l'unisson. L'ingéniosité discutable de ce système a été reprise dans la première moitié du XIX^e siècle par Pleyel, Boisselot et Pape, et également en Suède. Notons que les différents diamètres des cordes utilisées, traduits en numéros, sont gravés dans le sommier à chaque changement de section, comme pour de nombreux clavecins. Enfin, l'instrument possède deux genouillères : la sourdine qui actionne une bande de feutre placée entre les marteaux et les cordes ; la genouillère forte qui soulève les étouffoirs. Il faut aussi remarquer l'aspect original du panneau fermant l'instrument devant le clavier, qui s'ouvre latéralement sur des gonds, particulier à Pascal Taskin, qui l'appelle « le portillon ».

CLAUDE MERCIER-YTHIER - JOHANNES CARDA

Au cours de l'année 1971, ce piano-forte 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 Asseman, ce dernier ayant fait des travaux importants.

*
* *

Claude Mercier-Ythier trouve intéressant de livrer ce petit texte amusant qui a trait au même instrument. (Il est extrait de l'ouvrage *Trucs et truqueurs* de Paul Eudel, Paris, Librairie Molière, 1907) :

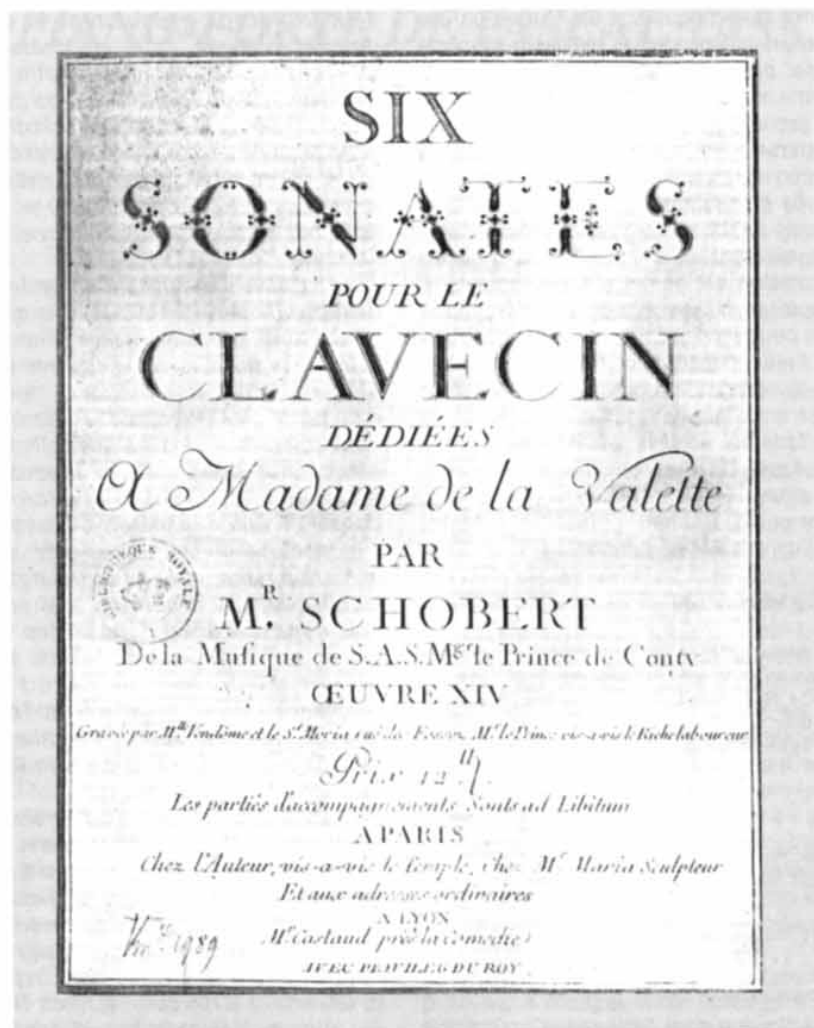
« Au Petit Trianon, dans le grand salon de la reine, un joli clavecin attire l'attention. Ce n'est ni le

délicat placage d'amaranthe 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 instrument, 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 sauteaux. 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 piano-forte 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 bien pu écrire : « Pièce truquée ! »



JOHANN SCHOBERT

depicter of the soul

A brief and brilliant destiny; uncertain origins; a tragic end: that is about all we know of the life of Johann Schobert. He is better-known through his *œuvre*, which comprises some twenty opus numbers. His only biography: a few letters from two jealous men, Baron Grimm and Leopold Mozart. His epitaph: the flattering tribute paid by a forgotten musicographer, J.B. de Laborde.

There was doubt about his name even during his lifetime: Schobert was sometimes written Chobert, Schuberth or Schubart by his contemporaries; and some years later the 'u' of Schubert cast an unfortunate shadow over the 'o' of Schobert. So who was Johann Schobert? There have been claims that he was related to the musician Schubart; others believe him to be of Alsatian descent. However, according to Grimm, he was Silesian; in a letter of December 1765, he wrote: 'Recently, a new comic opera entitled *Le garde-chasse et le braconnier* was performed. It was hissed [...]. The music was by M. Schobert, a young harpsichordist in the service of the Prince of Conti. M. Schobert is Silesian. He has been in France for five or six years and he and a number of other Germans have utterly ruined the reputation of Couperin (Armand-Louis), Du Phly, Balbastre, who were stupidly considered as harpsichord players before Bach, Mûthel, Eckard, Schobert, Honnauer and a few others had been heard...' It is supposed, therefore, that he was born in about 1740, but we do not know where. The existence in Breslau library of the manuscript of a divertimento which was later published in Paris, leads us to believe he may have studied in that city. We know nothing about the

circumstances that took him to Paris nor the places he may have visited on the way. At the very most, it may be supposed that, before moving to the capital (we know from the baptism certificate of one of his sons that he lived in the Rue du Temple), he had a post as organist in Versailles which he was forced to give up as a result of negligence. Going on what Grimm says, and for want of other information, Schobert settled in Paris in about 1760.

What was musical life like in Paris in those days? The 'Querelle des Bouffons' had still not quite died down. Rameau was an old Master, devoted to a tradition and a style that were considered by opera-lovers to be out of date. He had as many years left to live as the principal representative of instrumental music, Jean-Marie Leclair, who had just retired to sinister suburbs, where he was to be murdered in 1764.

The gods and machinery were about to disappear from the stage. Strict mythology was followed by the emotional, the *galant*, and even the tearful. The *opéra comique* with familiar subject was to epitomize music as a whole. The output of instrumental music showed the effects of this new genre full of ariettas and romances: what it gained in immediate charm, it lost in durability. As we have seen, Schobert himself tried unsuccessfully to make a name for himself in the theatre. We may note that all the French harpsichordists — Armand-Louis Couperin, Beauvarlet, Balbastre, Le Grand — were all first and foremost organists. They endeavoured to keep alive a tradition that was on the way out, but some of them were already taking an interest in the

rival instrument which was to gradually depose the harpsichord: the pianoforte. In the capital, German, Slav and, above all, Italian musicians were welcomed. Having become aware of this foreign 'interference' Leopold Mozart was prompted to make certain biased, but not totally unfounded, remarks when, on 1 February 1764, after mentioning the continuing battle between French and Italian music, he wrote: 'It is the Germans who are the masters where published music is concerned; among them, MM Schobert, Eckard, Honnauer are particularly appreciated for the harpsichord...'

Shortly after moving to Paris, Schobert married a French girl. It did not take him long to fit in with French culture and soon the doors of all the fashionable salons in the capital were open to him (the same happened to Chopin seventy years later).

As soon as his sonatas were published, they were a great success, and they were to be found on the music stands of music lovers up until the Revolution. This young man, of whom Laborde said that 'his manners were as gentle and simple as his talent was extraordinary', brought with his music a 'new thrill' to the pre-Romanticism that had been invented, amongst others, by Jean-Jacques Rousseau. But Schobert was not the only one to take this up. He had rivals by the name of Johann Gottfried Eckard (1735-1809) and Hermann Friedrich Raupach (1728-1778), who were skilled players and pleasant musicians, who tried to turn to good account the lesson they had received from a man such as Wagenseil and, more recently, Carl Philipp Emanuel Bach.

However, a small boy, whom his father exhibited from town to town like some performing animal, made no mistake: Wolfgang Amadeus Mozart arrived in Paris at the end of 1763. He was seven years old and eager to learn. It did not take him long to spot Schobert's genius and assess exactly

what this musician had to give him, while Leopold inveighed against the man he regarded as a rival who was capable of marring Wolferl's and Nannerl's success in Paris. On 1 February 1764, he wrote: «MM Schobert, Eckard, Le Grand (who has completely given up his national style for our German one) and Hochbrucker came and brought us their sonatas, giving copies to the children...'. Then: 'My little girl plays the most difficult pieces by Schobert and Eckard that we have got; she plays those by Eckard, which are the most difficult, with such incredible precision that wretched Schobert cannot conceal the envy and jealousy he feels... To our faces, he says only flattering things; he's the most deceitful man in the world...'

As for the young Mozart, he was aware that Schobert could give him new insight into himself. It may be supposed that Wolfgang met the virtuoso in the salons of the Prince of Conti. What we do know is that he played Schobert's sonatas over and over again. He was struck by their expressiveness. Mozart could not help noticing the duality, not so much in the themes as in the constant contrasts between major and minor modes. What enchanted him was the unusual romantic passion that emerged, conveying real feelings. In this noble language which came straight from the heart, there was a constant diversity of musical expression, with rapid, new modulations and developments that strove for the classical ideal of sonata form. Wolfgang sensed in Schobert, that great depicter of the soul, what was already latent in himself. That meeting was to leave an indelible mark on his style. And when he got back from that long European tour, the young prodigy, to get in some practice, wrote three *Concertos*, K. 37, 39 and 41, which are none other than 'studies' after sonata movements by Raupach, Honnauer and Schobert. Listening to the *Andante* in F from his *Piano Concerto* n° 2, K. 39, we think: 'Ah, that's Mozart!', but in fact

it is only a very slightly modified version of the *Andante poco allegro* from Schobert's *Sonata* n° 2 *Opus XVII*!

When Mozart returned to Paris fifteen years later, in 1777, he confessed to his father that it was sonatas by Schobert that he was going to buy from the dealers for his pupils to play. Unfortunately, when he was in Paris that second time, Schobert had died ten years earlier. Grimm, in his letter of September 1767, tells us of the tragic circumstances of his death: 'Saint Louis's day was marked this year by quite a sinister event. M. Schobert, known to music lovers as one of the finest harpsichordists in Paris, had arranged an outing with his wife, one of his children aged four or five and a few friends, among whom there was a doctor. There were seven of them and they went out for a walk in Saint-Germain-en-Laye Forest. Schobert was extremely partial to mushrooms; he picked some in the forest during the day. Towards evening, the company went to Marly, entered an inn and asked for the mushrooms they had brought to be prepared. The cook at the inn, having examined the mushrooms, assured them that they were the wrong sort and refused to cook them. Nettled at this refusal, they left the inn and went to another one in the Bois de Boulogne, where the head waiter told them the same thing and also refused to prepare the mushrooms for them. A cruel obstinacy, based on the fact that the doctor who was with them still insisted that the mushrooms were good, made them once again leave the inn, heading for disaster. They all went to Paris, to Schobert's house, where he gave them those mushrooms for supper, and all seven of them, including Schobert's maidservant, who had prepared them, and the doctor who had claimed he knew all about them, all of them died of poisoning. As they all passed out together, they were without any assistance from eleven o' clock at night until the following midday. They were found stretched

out on the parquet floor convulsed with pain and struggling for their lives. Nothing could be done for them. The child died first. Schobert survived from the Tuesday until the Friday. His wife did not die until the following Monday. Some of these poor souls lived for as many as ten days after the accident, but none of them survived. Schobert leaves an infant with no means of support. This musician had great talent; he was a brilliant, enchanting performer and the ease and charm of his playing were unrivalled. He did not have so much genius as our Eckard, who is still the greatest master in Paris; but Schobert had more admirers than Eckard, because he was always agreeable, and it is not given to everyone to be a genius. Schobert's compositions were charming. He did not have the precious ideas of his emulator, but he had a superior knowledge of the effects and magic of harmony, and he composed with great ease, whereas M. Eckard only creates things of genius with difficulty. This is because the latter is very hard on himself and Schobert was much more easy-going in everything. He perished in his prime. [...] He was musician to his Highness the Prince of Conti, which makes a loss that will not be easy to repair.'

SCHOBERT'S ART

Dealing at such length with the important influence Schobert had over the young Mozart has thus enabled us to define some of the features of his art, which constantly evolved and established themselves, from *Opus I* to *Opus XX*. His catalogue includes harpsichord sonatas (*Op. IV*), sonatas with violin accompaniment *ad libitum* (*Op. I, II, III, V, VIII, XVII* and *XIV*), sonatas for three (*Op. VI* and *XVI*) and four (*Op. VII* and *XIV*) instruments, *Sinfonies* for harpsichord with violin and horns *ad libitum* (*Op. IX* and *X*), and six magnificent concertos.

The great wealth of the *Sonatas for two, three and four instruments* make Schobert one of the major exponents of chamber music.

In his keyboard works, what is immediately striking is the specifically pianistic style of composition, elements of which were later to be the very basis of Mozart's technique, and even that of Beethoven: we only have to look at *Sonata n°4 of Opus XIV*, for example. In this, Schobert was relatively ahead of his time, and even of C.P.E. and J.C. Bach. The former influenced him to a certain extent. Moreover, it is most likely that the sonatas of Domenico Scarlatti also attracted his attention.

Were these sonatas intended for the harpsichord or for the pianoforte? Earlier we were talking about the pianoforte, and this recording is devoted to the complete *Opus XIV* played on a pianoforte from Versailles Palace. For a long time, and even during Beethoven's lifetime, the term 'harpsichord' or 'cembalo' continued to be used to designate a composition that was logically intended for the pianoforte. The preface to the set of *Sonatas Opus I* by Eckard, dated May 1763, justifies the choice of the pianoforte: 'The author has tried to make the necessary arrangements for his work to be played either on the harpsichord, the clavichord or the pianoforte. It was for this reason that I felt myself obliged to write the indications «piano» and «forte» so frequently, which would have been unnecessary had I had but the harpsichord in view.' And looking at the score of *Sonatas Nos 2 and 6 of Opus XIV*, we notice that Schobert, too, indicates the nuances *piano* and *forte*.

His writing prophetically explores the expressive possibilities of the romantic piano. The left hand no longer uses conventional, stereotyped figures to accompany a melody played on the right hand. Schobert, in his genius, illustrated above all in instrumental works, considered the two hands as

being equal. The register of the bass clef and of the treble clef often interpenetrate, whence the constant impression of solidity and compression. This strikes the listener right from the *First Sonata*:

Example 1



The left hand plays powerful basses and makes frequent use of *staccato* in various forms (*Allegro assai* of *Sonata n° 4*) or the bass in octave:

Example 2



Broken chords play an important part and the composer makes judicious use of the Alberti bass (*Andante cantabile* of *Sonata n° 3*).

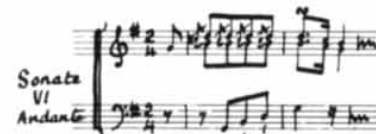
As for ornamentation, we must note that Schobert was already using only signs that are still to be found in modern piano notation: turn, mordent, trill — the latter sometimes being very long and very expressive:

Example 3



Finally, he makes moderate use of *appoggiatura*; for example, it may be used to highlight a delicate motif in an *Andante* movement:

Example 4



Where accentuation is concerned, Schobert is also very precise and 'pianistic': he makes use of the slur (example 1), the dot:

Example 5



and also the small dash (example 2), and arpeggio, written thus:

Example 6



THE SIX SONATAS OPUS XIV

'Six sonatas for harpsichord dedicated to Madame de La Vallette by M. Schobert of the music of HRH the Prince of Cony. Opus XIV. Engraved by Mlle Vendôme and M. Meria of the Rue des Fosse-M.-le-Prince, opposite Le Riche Laboureur; with accompaniment ad libitum (in quartet).'

We borrowed these works from a copy, now in the Bibliothèque Nationale in Paris, which belonged

to Madame Elisabeth, sister of Louis XVI.

The keyboard part may stand alone. We must note, however, that it does not often venture into the high notes, in order to thus highlight the violin part. Playing these sonatas without accompaniment, however, brings out all their fullness of sound.

Where form is concerned, the *Sonatas of Opus XIV* are the most accomplished Schobert ever wrote. All except one are in three movements. Schobert often uses the minuet in triple time as a finale, infusing it with extraordinary poetry and emotion. (Haydn used the minuet in a similar way in his later sonatas.) The movements are constructed in the spirit of sonata form, with two very distinct subjects. However, they are not of a contrasting nature, as was later the case in the sonatas of Mozart and Beethoven.

The development usually begins in dominant just after the double bar of the repeat. Finally, the development is followed by the re-entry of the subject, often with variations, in the main key, as in the sonatas of C.P.E. Bach.

SONATA N° 1 in E flat major Opus XIV

Allegro assai (♩)

This movement, which is both flowing and confident, seems to have been written in one go, without the slightest hesitation, as if in the heat of extemporization. The development contains the modulations we have been led to expect after the exposition (cf. example 1)

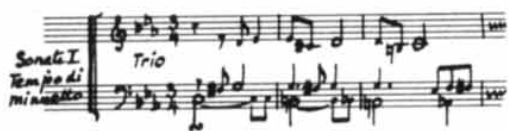
Andante polonoise (3/4)

This movement is not a polonoise à la Chopin, but a stylisation of a court dance which established itself in Germany at the beginning of the 18th century and whose rhythm was constantly changing. It is not a dance tune that Schobert writes, despite the

obvious influence of lute music, but a poem with sombre rhymes in C minor, which is brightened by a graceful, melodious theme. The finely-detailed middle section is joined to the exposition by a chromatic run in unison which further accentuates the poignant atmosphere of this movement.

Tempo di menuetto (3/4)

We return to the key of E flat for this dreamy minuet. The delicate trio alone is a gem of intimate, nostalgic poetry, in minor key with chromatic modulation.



SONATA N° 2 in B flat major Opus XIV

This is the only sonata in the set to have four movements. It presents a veritable 'catalogue' of Schobert's pianistic possibilities and is a wonderful example of his mastery of sonata form.

Allegro assai (2/4)

This movement is Mozartian in spirit. It contains some very interesting features, including the fanfare at the beginning, the use of *staccato* (cf. example 2), voluble runs leading into a second subject, which is more moderate in its joy and harmonised in thirds. The development is sparkling and ingenious, particularly as regards rhythm.

Andante (2/4)

This *Andante* is worthy of comparison with the most beautiful of the slow movements from Mozart's sonatas. Containing a great deal of development, it begins in F major with a phrase which gradually

builds up its intensity of expression, with a throbbing of semiquavers which persists until the very last bar. The exposition leads to a second, delightfully inspired thematic section, introduced in high notes in the dominant, then 'instrumented' with such skill that this passage becomes quite tricky to perform:



Here, we see that virtuosity is strictly subordinate to expression. The middle section dives down into the relative minor; the result is a very spiritual feeling.

Tempo di menuetto (3/4)

The graceful minuet in B flat is in the proportions of the sonata. There is no suggestion of the contrast provided by the trio in D flat, whose restrained, almost breathless emotion finally pours forth its melancholy in the key of B flat minor!

Presto (2/4)

Inexhaustible in its inspiration, almost symphonic in its forcefulness, this finale is freely constructed after the sonata form. The development opens up unexpected harmonic prospects. Imagination and impulses of the heart here go hand in hand!

SONATA N° 3 in C minor Opus XIV

Allegro moderato (C)

With the support of the tonic, a phrase appears, marked by a persistent dotted rhythm, which is typical of the energy of romanticism! It asserts itself up till the last bar-line. The relentless progression of

the piece means that the hands often move in contrary motion. The discourse swells and becomes laden with bitterly modulating aggregations which Beethoven would not have disowned!

Andante cantabile (C)

Beneath the graceful undulations of an Alberti bass, the melody '*alla francese*' of the *Andante* in E flat brings an atmosphere of serenity for a while. A shadow is suddenly cast by a tortured episode in F minor. The melody reappears again, only to give way once more to a minor tonality.

Menuetto grazioso (3/4)

The opening phrase in C minor is reminiscent in its somewhat languorous pace of the beginning of Chopin's *Waltz in A flat Op. 61 N° 1*. The trio in E flat is another moment of poetic grace, showing Schobert as a genius akin to Mozart and Schubert!

SONATA N° 4 in D minor Opus XIV

'Romantic' is too vague a word to qualify a pre-Beethovenian work such as this, which justifies the admiration that Goethe's sister, Cornelia, felt for Schobert. On 1 October 1767, when she had just learned of the musician's death, she wrote to her brother: '*He composed fifteen works engraved in copper-plate which are excellent and which I shall never grow tired of playing. I hardly care for any other music. When I play, painful feelings cut me to the soul, I feel sorry for this great composer, who, in his prime and with such genius, had to perish so suddenly, so miserably.*'

Allegro assai (3/4)

The first two bars of introduction seem to let a gnawing fatality hang over the work. The movement

gets going with fighting resolution. The second theme, pathetically interrupted, appears in F major. The discourse becomes 'breathless', until an eventful episode in C minor which leads to impressive unisons. The exposition ends with a peremptory staccato run in unison, worthy of Beethoven (example 5). The development is striking: a heavy swell of broken chords on the right hand breaks over massive chords which are constantly modulating to the most unexpected tonalities. The recapitulation ignores the first section and begins directly with the second, enlarging on its dramatic effects to the point of the infuriation that was prefigured in the exposition :



Andante (2/4)

The *andante* is in D minor and uses a dotted rhythm which gives the phrase a character of restrained sorrow. The movement is held in suspense on a four-bar trill (example 3) while the left hand indulges in a cadence.

Presto (2/4)

The two hands furiously exchange arpeggiated runs and the swirling movement becomes stronger, spurred on by the bass. This last movement, which continues non-stop, is a dramatic toccata, which, once again, is as full of virtuosity as it is of emotion.

SONATA N° 5 in A major Opus XIV

Moderato (C)

With this sonata we return to a quieter atmosphere. The first bars are reminiscent of those of the

Allegro of the first sonata but with the more relaxed character of an impromptu. The piece is tinged with a climate of pastoral poetry.

Andante polonoise (3/4)

The movement begins with solemn chords pleasantly alluding to the relative key. They are repeated, then introduce a short melodic theme in major key, which is immediately repeated in minor but with the embellishment of mischievous appoggiaturas. The middle section repeats the introduction and gets the pianist's hands to play a long cadence of demisemiquavers with a great deal of modulation; the melody then returns.

Mehuet (3/4)

The enunciation of this final minuet in A major is short in comparison to the trio in A minor, which is very elegiac and so Mozartian with its dreamy thirds sounding like the insistent calls of a hunting horn.

SONATA N° 6 in C major Opus XIV

Badinage scherzando (2/4)

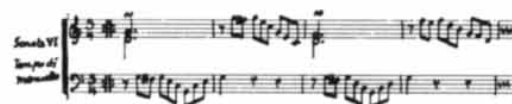
Here good humour bursts forth in the unequivocal key of C! This *badinage* (banter) is evocative of some joyful assembly painted by Fragonard. The vertical, homorhythmic writing skilfully brings out the qualities of the pianoforte. The influence of the early symphony is obvious here.

Andante (2/4)

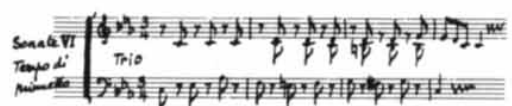
In the *style galant*, this somewhat nonchalant *Andante* in G is immediately marked by the stylishness of the appoggiaturas (example 4). Profuse ornamentation and the contrast between *legato* and *staccato* passages show a charming mannerism.

Tempo di menuetto (3/4)

Return to the key of C. The short development creates a dialogue between the two hands and we are reminded of Schubert.



One last time, the furtive trio brings us a moment of pure music in the tonality of C minor.



The *da capo* brings back a smile to conclude this series of six sonatas, which reveal Schobert's inventive and personal art. Is it not about time pianists got to know him much better?...

JOËL-MARIE FAUQUET
Translation: Mary Pardoe

THE PIANOFORTE BY PASCAL TASKIN

Pascal Taskin (1723-1793) was born in the province of Liège. When he went to Paris, he joined the workshop of Etienne Blanchet, a harpsichord maker in the Rue de la Verrerie, who was a member of a great French family of makers and, like his father, bore the title of harpsichord-maker to the King.

Along with Blanchet, Taskin was, without any doubt, one of the best Parisian harpsichord-makers. Soon after Blanchet's death, on 27 April 1766, Taskin became a master of his trade; he married Blanchet's widow and took over the workshop in the Rue de la Verrerie, and, like Blanchet, became court instrument-maker and keeper of the King's instruments.

He continued to make harpsichords and provided them with a number of new features, including the addition of the *peau de buffle* register. Apparently, for Taskin, this was a means of making the sound of the harpsichord closer to that of the pianoforte. He himself wrote that he had 'returned to the Menus Plaisirs 2 harpsichords belonging to the King, a very good Ruckers, added a *Grand Ravement* and a new *peau de buffle* register which produces very beautiful and good *pianos* and *fortes*...'

But the appearance of the pianoforte, which came from England, was to make him one of the foremost Parisian makers of that instrument. He made his first piano in about 1776, while others, such as Mercken, had preceded him (there is a pianoforte by Mercken dated 1770 in the Conservatoire des Arts et Métiers in Paris), but Taskin was no doubt the first Parisian maker to produce pianos with the harpsichord shape, i.e. grand pianos.

The distinctive feature of his pianofortes earned him a very great success, for he made one for Madame Victoire, the daughter of Louis XV. And from the inventory of his workshops that was drawn up after his death, we can see that Taskin had as many pianofortes under construction as harpsichords: six pianofortes, including three grand, and six harpsichords.

Taskin must have made a good many pianos in seventeen years, but only three instruments bearing his signature are now known:

- the pianoforte in the Museum of the Paris Conservatoire, 1789;
- the pianoforte in the collection of the Hochschule für Musik in Berlin, 1791;
- the pianoforte in Versailles Palace, 1789-90.

This recording was made on the pianoforte that is in Versailles Palace.

This instrument has the following features: the keyboard has a range of five octaves plus one note, from E to F; the diatonic keys are made of ebony and the harmonic keys are covered with ivory. As for the action, made with meticulous care, there is, surprisingly enough, no escapement, despite the fact that Taskin probably knew of the versions of the single escapement action that had been developed by German and English makers since it was devised by Cristofori. The rivalry that existed between the harpsichord and the pianoforte at that time set the performer the problem of difference of touch (even when there were escapement actions), so it is all the more remarkable today to be able to play this instrument, which calls for such unusual fingering.

In Taskin's piano, the most striking feature concerns the stringing. Each hammer strikes two strings, but the maker's originality lies in the fact that each sound is produced not by two independent strings regulated at the same frequency by two wrest pins, as is usually the case, but by a single string. The latter, of double length, coils back on itself via a tuning hook set in the table and is controlled by a nut which regulates the tension of the string in unison. This system — the ingenuity of which is debatable — was taken up in the first half of the 19th century by Pleyel, Boisselot and Pape in France, and also by other makers in Sweden. It is worth noting that the different diameters of the strings used are, as in many harpsichords, engraved in the table at the end of each section. Finally, the instrument possesses two knee-levers: the *céleste* moves a felt strip which slips between the hammers and the strings and the *forte* knee-lever raises the dampers. We must also note the originality of the panel which closes the instrument in front of the keyboard: it opens sideways on hinges. This was a feature of Pascal Taskin's pianos; he called it the '*portillon*'.

CLAUDE MERCIER-YTHIER - JOHANNES CARDA
Translation: Mary Pardoe

In 1971, this instrument was restored by Claude Mercier-Ythier, with the collaboration of Johannes Carda. Claude Mercier-Ythier was given the responsibility of looking after it after his predecessors, Messieurs Noël and Asseman, the latter having carried out important repairs.

*
* *

C. Mercier-Ythier has thought it amusing to read the following text concerning the same instrument. (Text taken from the work entitled '*Trucs et Truqueurs*' by Paul Budel, Paris, Librairie Molière, 1907):

'In the Petit Trianon, in the queen's lounge, one cannot help noticing an attractive pianoforte. It is not the delicate amaranth and citron wood veneer decorating the case, nor the garland of flowers on a gold background coated with *verniss Martin* embellishing the inside, that catch the visitor's eye. You should see the young English girls with their hearts all a-flutter as they lean over the case, when the attendant points out the magic letters P.T. (Petit Trianon) to them, and solemnly adds, with great conviction: «Marie-Antoinette's harpsichord!»

Well, there goes another touching legend! This harpsichord never belonged to the queen and — which is not really a mitigating circumstance! — it is not even a harpsichord! The outward shape is indeed that of the latter, but if, like M. de Bricqueville, you obtain permission to open it, you will see that it is indeed a piano, complete with hammers, after the Stein action — «un chaudron» (a cauldron) as Voltaire called it. Its sound is nothing like the vibrations produced by strings that are plucked by jacks. Furthermore, the date is telling. The maker, who built the instrument, signed it in a crown of roses: «Fait par Pascal Taskin, 1790». On 5 October 1789, the queen walked for the last time in the Trianon gardens, and the following day the court left Versailles. A year later, Taskin made his pianoforte for the «Petit Trianon».

But what about the letters P.T.? Quite simply the artist's initials! In 1867, when the Empress Eugénie undertook to bring together the items that had belonged to Marie-Antoinette, M. de Lescure was given the responsibility of drawing up the catalogue. Seeing those magic letters on the soundboard, he immediately wrote in the catalogue: «This harpsichord bears, in copper gilt lettering, the mark P.T. Petit Trianon».

He might just as well have written: «Pièce Truquée!»*

* *Trick piece!*

BRIGITTE HAUDEBOURG

Née à Paris, Brigitte Haudebourg commence l'étude du piano à l'âge de quatre ans sous la direction de Marguerite Long et de Jean Doyen. Entrée au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de clavecin de Marcelle Delacour, elle obtient un Premier Prix en 1963. Elle se perfectionne alors sous la direction de Robert Veyron-Lacroix puis, après avoir donné les premiers concerts d'une carrière prometteuse, devient soliste-concertiste à l'ORTF, et obtient la Médaille d'Or au Concours International Viotti (Italie) en 1968.

Depuis, son talent n'a cessé d'être de plus en plus reconnu et apprécié. L'accueil du public et de la presse est unanime dans tous les pays qu'elle visite aux quatre coins du globe, aussi bien en Extrême-Orient qu'en Russie ou aux États-Unis (elle y assure chaque année une «masterclass» aux Universités de Laramie et de Houston.).

Son répertoire comprend des compositeurs universellement joués — tels Bach, Couperin, Scarlatti, Rameau... —, et moins ou peu connus, que ses recherches personnelles lui ont permis de découvrir, d'interpréter et d'enregistrer, comme Daquin, Méhul, Devienne, Dandrieu, Schobert, Boutmy..., ainsi que des compositeurs du 20^e s. — Bartók, Wiener, Ohana...

Considérée comme une des meilleures clavecinistes actuelles, Brigitte Haudebourg a enregistré une cinquantaine de disques. En plus de toutes ses activités et de son travail pédagogique en Conservatoire National de Région, elle assume la direction artistique du Festival de Musique et d'Art Baroque en Tarentaise. Elle dirige également une collection d'édition de partitions rares chez Zurluh.

La Nouvelle Académie du Disque vient de lui décerner le Prix «Interprète Français» (Palmarès 1994).

BRIGITTE HAUDEBOURG

Born in Paris, Brigitte Haudebourg began to study the piano at the age of four under the supervision of Marguerite Long and Jean Doyen. She entered the Paris Conservatoire in Marcelle Delacour's harpsichord class and was awarded a First Prize in 1963. She went on to perfect her playing with Robert Veyron-Lacroix and, after giving the first concerts of a promising career, became soloist and concert artist at the ORTF, and obtained the Gold Medal at the International Viotti Competition in Italy in 1968.

Since then, her talent has been constantly recognised and appreciated. Audience and press have greeted her with unanimous enthusiasm in all the countries she has visited all over the world, be it in the Far East, Russia or the United States (each year she gives masterclasses at the Universities of Laramie and Houston).

Her repertoire includes the all-time 'greats', such as Bach, Couperin, Scarlatti, Rameau, but also lesser or little-known composers, whom she has discovered through her research work and subsequently played and recorded, including Daquin, Méhul, Devienne, Dandrieu, Schobert and Boutmy, and also twentieth-century composers, such as Bartók, Wiener and Ohana.

Brigitte Haudebourg is considered to be one of the finest harpsichordists of the present day. She has made some fifty records. Apart from all these activities and her teaching work at Regional Conservatoires, she is also artistic director of the Festival de Musique et d'Art Baroque in Tarentaise. She is also in charge of a collection of publications of rare scores for Zurluh.

She received the «Prix Interprète Français» by the Nouvelle Académie du Disque (1994 Awards).

DISCOGRAPHIE L. COUPERIN : Suites - Pavanne • ARION ARN 68027
CONCERT CHEZ M^{me} RÉCAMIER : Duos pour harpe et clavier avec Marielle Nordmann • ARION ARN 68285