

**Quand Jean-Patrice BROSSE (1950-2021) ressuscita
le compositeur Johann SCHOBERT (1735 ?-1767)**



Johann SCHOBERT (1735 ?-1767)



Jean-Patrice BROSSE (1950-2021)

Auteur : **Gérard BEGNI**, Administrateur du Festival du Comminges,
Membre de la Société Française de Musicologie (SFM).
Membre de la Société Française d'Analyse Musicale (SFAM).
Membre associé de la Fondation Maurice RAVEL

Edition 1 – 27/04/2024

Un devoir de mémoire et de fidélité...

Qu'il aborde, si c'est la volonté de Dieu !

ALFRED de VIGNY, La bouteille à la mer.

A notre dévouée Présidente **Francine ANTONA**, qui a offert à notre Festival tout son dévouement, son obstination entêtée du succès, son énergie, sa force de caractère, qui a tenu d'une main ferme la barre du voilier dans les sifflements de la tourmente et les claquements des haubans, cette modeste étude est très cordialement dédiée ...

... ainsi qu'à son assistante **Audrey PARMEGIANI**, car si nous devons tout à notre Présidente, elle doit certainement elle-même tant et tant à **Audrey**, à sa profonde compétence, sa ténacité, son amabilité souriante ... non toujours payée de retour, son dévouement à la cause de notre cher Festival, dans la considération et l'estime de toutes et de tous.

*...Combien de fois lorsque je demandais quelque chose à **Jean-Patrice**, il me répondait : « Voyez donc avec **Audrey** ... »*



Figure 1 – Le clavecin du Festival du Comminges¹

¹ Il fut acquis par Pierre LACROIX, qui dota également la chapelle Saint Julien d'un orgue d'étude, et la Basilique Saint Just de Valcabrère d'un orgue à deux claviers et pédalier (à l'arrière de la photographie). C'est « alternatim » sur cet orgue et sur ce clavecin que Jean-Patrice BROUSSE interpréta le chef d'œuvre inachevé de J.S. Bach, l'« Art de la Fugue », le samedi 6 août 2016. Pour tous ceux qui eurent le privilège de l'entendre, ce fut un TRES grand moment de musique d'art et de spiritualité. Arrivé au moment où s'arrêta à jamais la plume du Cantor de Leipzig, après avoir introduit un contresujet formé de ses propres initiales selon la notation allemande : B - A - C - H (Sib - La - Do - Si), l'interprète salua par trois fois (symbolique trinitaire délibérée ?) avec sobriété, puis sortit avec sa noblesse naturelle, car il existe bien des aristocrates de l'Esprit.

Table des matières

1 – INTRODUCTION & HOMMAGES – P. LACROIX, J. P. BROSSE et 'notre' FESTIVAL	5
1.1 - Le legs des fondateurs.....	5
1.2 – Les vicissitudes et les brillants succès d'une succession.....	6
2 – QUI ETAIT le COMPOSITEUR Johann SCHOBERT (1735 ?-1767) ?.....	7
2.1 – LES ANNEES INCONNUES de FORMATION : de HARDIES CONJECTURES.	7
2.2 – UNE (TROP) COURTE CARRIERE PUBLIQUE (1761 – 1767).....	9
3 – L'OEUVRE de Johann SCHOBERT telle que révélée par Jean-Patrice BROSSE.....	11
3-1 – (Long) préambule : possibles influences ... un style précise ses contours... ..	11
3-2 – Les trois « sonates en quatuor » op. VII.	14
3-3 – Le cas particulier des six « sonates pour clavecin avec violon ad libitum » op. XIV.....	16
3.4 – Les quatre « sonates pour clavecin, violon et violoncelle obligé » op. XVI.....	20
3.5 – Regards sur d'autres œuvres – notamment les cinq « concertos ».....	22
4 – QUELQUES REGARDS de SYNTHESE : SCHOBERT, un « JANUS BIFRONS » ?.....	23
4-1 – Un nécessaire regard latéral : RAMEAU, un premier « Janus bifrons » ?.....	23
4-2 – « Ad libitum » : En êtes-vous si sûr, cher maître ?	24
4-2 – Etiez-vous timide, cher maître ?.....	24
5 – ULTIMA VERBA.	25
6 – BIBLIOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE & SITES INTERNET	26
6.1 – BIBLIOGRAPHIE (ouvrages)	26
6.2 – SITES INTERNET d'INTERET au 01/01/2024	28
6.3 – TENTATIVE de DISCOGRAPHIE de J. P. BROSSE au 01/01/2024.....	28
ANNEXE – LA MORT de Johann SCHOBERT d'après le baron GRIMM	30

Table des illustrations

Figure 1 – Le clavecin du Festival du Comminges.....	2
Figure 2 - Pierre LACROIX (1930-2020),.....	5
Figure 3 – Grand moment de la saison 2022 : les '20 regards sur le l'Enfant Jésus' (1944) d'Olivier MESSIAEN (1908-1992) par Bertrand CHAMAYOU le 29 Juillet 2022.	6
Figure 5 - Joseph HAYDN était très influent à PARIS. Il écrivit en 1785 et 1786 ses six symphonies n° 82 à 87 pour le comte d'Ogny et le « Concert de la Loge olympique ». Il est très instructif de comparer ses trios à ceux de Johann SCHOBERT.	8
Figure 4 – Johann SCHOBERT a eu une certaine influence sur le grand W. A. MOZART.	8
Figure 6 - Louis-François de BOURBON, prince de CONTI (1717 – 1776).	9
Figure 7 - Page de couverture de l'édition originale (1741) des pièces de clavecin en concerts de Jean-Philippe RAMEAU. .	11
Figure 8- François-Joseph Gossec.....	12
Figure 9 - Le (très riche) fermier général Alexandre Le RICHE de La POUPLINIÈRE (1693-1762) possédait un des meilleurs orchestres de la capitale. Il fut le mécène de RAMEAU, contribua de manière décisive à la naissance de l'école de Mannheim en embauchant à sa tête Johann STAMITZ en 1754. C'est GOSSEC qui lui succéda un an plus tard.....	13
Figure 10 – Début du passage central « au dessin thématique affirmé » dans la première section du premier mouvement de l'op. VII/1. Noter comment une partie en noires des deux dessus de cordes est écrite à l'unisson du clavecin, seul à énoncer	

le trille en fin de trait ascendant. Noter également la pédale de double voir triple octave de dominante de dominante (V de V), dont les parties extrêmes sont aux cordes, et la/les partie(s) intermédiaire(s) au medium du clavecin. 14

Figure 11 – La délicate écriture de clavecin solo du trio du menuet de l'op. VII/1, contrastant avec l'écriture des volets externes. 15

Figure 12 – Extrait du début du finale de de l'op. VII/1 : figure de liaison en triolets aux cordes 15

Figure 13 – Début du premier mouvement « moderato » de la sonate II op XIV en parties séparées. 16

Figure 14 – Fin du second mouvement « andante » de la sonate III op XIV – Partie de clavecin..... 17

Figure 15 – Début du premier mouvement de la sonate op. XIV n°1..... 18

Figure 16 - Début du second mouvement de la sonate op XIV n°1. 19

Figure 17 – J. Ch. BACH écrivit des trios avec piano dans une syntaxe instrumentale proche de HAYDN et un style mélodico-harmonique proche de SCHOBERT (Vignal, 1997)..... 20

Figure 18 – Début du Trio en Mi majeur Hob. XV.28 de HAYDN. 20

Figure 19 – Premières mesures du premier mouvement du trio de SCHOBERT op. XVI n°1. 21

Figure 20 - Jean LE ROND D'ALEMBERT (1717-1783) l'un des fondateurs de l'Encyclopédie, entreprise avec laquelle il finit par prendre quelque distance. Il fut initialement un soutien inconditionnel de RAMEAU avant que ne surviennent quelques divergences. 23

Figure 21 – Selon la maréchaussée, le suspect numéro un d'après la déposition du baron GRIMM 30

Aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.

CORNEILLE, Le Cid.

1 – INTRODUCTION & HOMMAGES – P. LACROIX, J. P. BROSE et 'notre' FESTIVAL.

1.1 - Le legs des fondateurs.



Figure 2 - Pierre LACROIX (1930-2020), scientifique de valeur, industriel avisé, artiste actif et complet, et Fondateur du Festival du Comminges. Nous manquons hélas d'hommes comme il fut.

Dans les années 1970, le brillant scientifique, chef d'entreprise avisé et artiste immensément cultivé et actif qu'était Pierre LACROIX (1930-2020) se battit inlassablement en mécène généreux, convaincu et dévoué pour mettre sur pied le Festival du Comminges dans une perspective que l'on peut à bon droit qualifier de visionnaire et extensive. Omniprésent, il sut payer de sa personne, de ses deniers, de ses réseaux relationnels pour que son projet fleurisse sur notre vieille terre gallo-romaine, wisigothe et médiévale, en quête d'un nouveau rayonnement artistique, culturel et spirituel. Il sut intéresser un André MALRAUX (1901 -1976) qui, on nous l'accordera, n'était point un velléitaire. Pierre LACROIX appela à ses côtés au titre de Directeur artistique, le jeune et brillant claveciniste Jean-Patrice BROSE (1950-2021), qui partageait pleinement ses valeurs et ses idéaux. Passons sur les épisodes à franchir, laborieux comme ceux d'une grande et digne entreprise... le Festival fut créé - nous dirions volontiers enraciné. Jean-Patrice BROSE fidèle à l'esprit si ouvert de son fondateur, eut toujours dès lors le sens et le souci du contact et de la communication la plus large avec le public par tous les moyens à sa disposition. Nous pensons entre autres à ses ouvrages écrits²,

orientés principalement vers le clavecin français, ainsi qu'à sa discographie, consacrée également aux clavecinistes et organistes français, en soliste ou en formation de chambre et concertante, mais ne refusant pas de regarder au-delà de nos frontières, par exemple vers le Padre Antonio SOLER (1729-1783 ; *Igoa, 2014*)³, et, incontournable, vers l'immense Jean-Sébastien BACH⁴ (*Dufourcq, 1948 ; Cantagrel, 2018*). Rappelons qu'il a longtemps été de tradition qu'il clôturât le festival par une interprétation magistrale d'œuvres pour orgue du canton de Leipzig sur les orgues de la Cathédrale Sainte Marie de Saint Bertrand de Comminges⁵, restaurées grâce à l'obstination et la générosité de Pierre LACROIX. Il était convaincu du fait que chaque forme d'art particulier n'était que l'expression, par des moyens spécifiques, de la composante la plus noble de celles qui fut données à l' *'Homo faber'* pour devenir l' *'Homo sapiens'*. Il était persuadé qu'il n'est pas d'art en général et de musique en particulier qui ne soit enraciné dans une tradition humaniste, nationale, régionale ou locale⁶, comme le prouve par exemple sa fidélité à l'école française en général et versaillaise en particulier. Mais ce n'était certes pas chez lui un acte de nationalisme artistique et intellectuel (*comme ce le fut par exemple de compositeurs aussi dissemblables voire adversaires tels que Camille SAINT-SAËNS (Caron et al., 2018) et Claude DEBUSSY (Lockspeiser et al., 1989), ou, au-delà de nos frontières, Richard WAGNER (Dalhaus, 1995 ; Adorno, 1997) et Johannes BRAHMS (Rostand, 1990)*). En rien nationaliste, cet aristocrate de l'esprit entrait en immédiate empathie avec quiconque partageait ses valeurs. Il se plaisait à rechercher (nous écririons volontiers 'à débuserquer') toutes les 'influences croisées' décelables dans le temps, l'espace et les domaines de la pensée et de la création. Il en fit le titre de la saison 2018. C'est ainsi qu'il prenait un plaisir non dissimulé à interpréter à l'orgue les concertos italiens transcrits par J.S. BACH (*Dufourcq, 1948 ; Cantagrel, 2018*) ou qu'il donna un exposé « tous publics » sur le clavecin consacré à François COUPERIN (*Beaussant, 1980 ; Anthony, 1982*), instrument à l'appui, se plaisant en démontrer les discrets italianismes⁷. Lorsque d'aventure survenait quelque traditionnel et bienvenu « quart d'heure toulousain » avant l'arrivée de son public curieux de telle ou telle ou telle conférence dans une chapelle romane lovée dans un repli de nos

² Voir une liste non exhaustive dans la section « bibliographie », ainsi qu'une tentative de discographie.

³ Il enregistra ses six quintettes en deux disques (voir discographie, § 6-3).

⁴ Jean-Patrice Brosse enregistra magnifiquement des œuvres de J.S. BACH sur les orgues de la Cathédrale Sainte Marie de Saint Bertrand de Comminges, ainsi que l'Art de la fugue qu'il interpréta superbement *alternatim* au clavecin et à l'orgue en la basilique Saint Just de Valcabrière le samedi 6 août 2016, mais également, en début de carrière, ses six sonates pour clavecin et violon (BWV 1014 à 1019) avec J. P. WALLEZ. Le disque semble épuisé, mais la musique est téléchargeable (voir discographie, § 6-3).

⁵ L'auteur prend la liberté de partager ici une réflexion personnelle. Durant tous ces concerts, il lui venait à l'esprit ce commentaire de Félix MENDELSSOHN sur la Toccata et Fugue en Fa majeur : « BACH était tout de même un redoutable cantor. Quand on en vient à ses accords [de septième diminuée], on croirait que les voûtes de la cathédrale vont s'effondrer ».

⁶ Il nous semble que seul le crétinisme - nous assumons le mot - de technocrates incultes et ignares, de politiciens ambitieux et véreux, d'idéologues fanatisés et inconditionnellement obédients, ou de fort braves gens en totale désérence intellectuelle comme notre société audiovisuelle n'en fabrique hélas que trop fait que l'on puisse affirmer le contraire. Il ne méritent même pas un haussement d'épaules. Considérons même la musique dite « d'avant-garde » d'après 1950, encore aujourd'hui si à peine discutée et dérangeante. Il nous semble par exemple qu'incontestablement les racines de Pierre BOULEZ (*Merlin, 2019*) sont françaises, celles de Karlheinz STOCKHAUSEN allemandes, celles de Luciano BERIO italiennes, celles de Iannis XENAKIS (*Harley, 2004*) grecques, celles de Sofia GUBAIDULINA russes, celles de George CRUMB américaines (« étasuniennes »), celles de Toru TAKEMITSU japonaises.

⁷ Ceux qui assistèrent à cet exposé dans une petite église du XIX^e siècle se souviennent certainement avec émotion qu'il fallut aller quérir le maire pour faire cesser un rappeur qui 'beuglait' (au sens de BAUDELAIRE) ses décibels à travers son 'ampli'... inattention de gestion municipale, bien excusable. Profitant des allées et venues causées par l'incident, deux pigeons entrèrent et se mirent à roucouler tendrement. Ce bon Monsieur de la FONTAINE, si admiré par Jean-Patrice, venait à point nommé de remplacer BAUDELAIRE !!! Notre claveciniste-conférencier, avec son délicat humour très XVIII^e siècle, ajouta donc à son récital deux pièces de Couperin admirablement écrites pour l'instrument, avec leurs ornements si raffinés : « Le Rossignol en amour » et « le double du rossignol »

chères montagnes, il évoquait les vivantes correspondances qui existaient entre son plan en croix latine, ses contreforts, ses voûtes, ses fenêtres et les divers plans architecturaux des musiques qu'il s'appropriait à commenter, et son murmure semblait comme la voix assourdie du « *spiritus sanctus* » qui apprit aux apôtres à parler toutes les langues.

Lors d'une de ces conférences-récitals, il nous évoquait les derniers jours à la fin du XVIII^e du clavecin en France, avant le triomphe absolu du clavicorde, du pianoforte et du piano à marteaux (le 'Hammerklavier' de l'op. 106 de **BEETHOVEN** (Massin, 1976 ; Rosen, 2007)) pour le perfectionnement duquel ce dernier harcelait quasi quotidiennement ses facteurs de piano. Il nous expliqua à cette occasion que, durant les rudes hivers du début du XIX^e siècle, les étudiants brûlaient les clavecins du grenier du Conservatoire (Brosse, 2020). Héritier parfois maladroit des Lumières, grand découvreur scientifique, technologique et industriel, époque de conquêtes citoyennes et sociales, ce siècle croyait en un progrès éclairé et aveugle tout à la fois, linéaire et sans possibilités de retours le clavecin en fut une victime.

Dans une autre de ses conférences, il nous parla du compositeur et claveciniste de la seconde moitié du XVIII^e siècle **Johann SCHOBERT** (« pas **SCHUBERT** », tint-il à préciser) dont il édita et enregistra trois numéros d'opus (VII, XIV, XVI) dans le cadre de l'ensemble 'Rococo' qu'il avait créé. C'est à ce compositeur complètement méconnu et plus précisément à ces trois numéros d'opus qu'est consacrée la présente étude – ainsi qu'à son original positionnement temporel et stylistique.

Le sujet que nous abordons ici fait donc intégralement partie du « *legs des fondateurs* », dans sa partie musicologique et discographique. Ce type de transmission de connaissances tombe trop souvent dans l'oubli. Notre conscience profonde nous a interdit qu'il en soit ainsi.

1.2 – Les vicissitudes et les brillants succès d'une succession.

Lorsque Pascal regardait un tableau, il voyait, avant tout, une succession.

Mikael HIRSCH, Les successions.

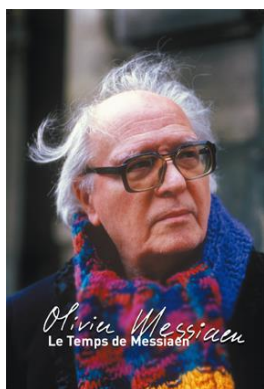


Figure 3 – Grand moment de la saison 2022 : les '20 regards sur le 'Enfant Jésus' (1944) d'Olivier MESSIAEN (1908-1992) par Bertrand CHAMAYOU le 29 Juillet 2022.

L'âge avançant, **Pierre LACROIX** fut amené à prendre ses distances avec le quotidien du Festival. Il passa la main de la Présidence en décembre 2011 et nous quitta le 31 janvier 2020 à l'âge de 90 ans. Scientifique de valeur, industriel avisé, artiste complet, mécène généreux et d'un raffinement comme il n'y en a plus, il avait su faire du Festival un pôle musical unique et d'un rayonnement exceptionnel, y consacrant une partie de ses ressources morales, relationnelles et financières. En dépit de la générosité de ses mécènes publics⁸ et privés, les ressources du Festival diminuèrent et il fut contraint de « réduire la voilure », avec néanmoins deux principes auxquels il ne fut jamais question de transiger : (1) l'absolue qualité des prestations offertes au public et (2) un nombre suffisant de manifestations pour que le Festival puisse encore mériter son nom. C'est ainsi que le festival interrompit la commande d'œuvres à des compositeurs contemporains, fut amené à réduire de plus en plus le nombre d'académies et de conférences publiques. La saison 2021 fut celle de toutes les incertitudes, suite aux directives publiques face à l'épidémie de COVID. Grâce aux énergies de toutes et de tous, elle se déroula au mieux compte tenu des circonstances, mais en septembre, le Festival fut durement éprouvé : **Jean-Patrice BROSSÉ** disparut à son tour le 22 septembre. C'est dans une intense émotion que le Conseil d'administration nomma à sa succession le violoncelliste et chef d'orchestre **Victor JEAN-LAFERRIERE** qui, de l'avis unanime, mit sur pied et réalisa avec le support de toute l'équipe du Festival une programmation 2022 que notamment la presse locale salua de la manière la plus éloquente. Une innovation majeure fut un concert de l'orchestre Consuelo créé par **Victor JULIEN-LAFERRIERE**. Fort de l'expérience de cette saison,, le programme 2023 s'avéra tout aussi fructueux et porteur de louages, et commença par une grande « première » surprise unique en 48 ans. Le mardi 09 mai un concert fut donné en la prestigieuse Halle aux Grains de Toulouse, réhabilitée par le Chef d'orchestre **Michel PLASSON**, et devenue LE temple régional de la musique symphonique. Il fut donné par l'Orchestre Consuelo sous la direction de son créateur **Victor JULIEN-LAFERRIERE**. On y entendit le 23^e Concerto pour piano de Mozart (Girdlestone, 1953 ; Henry, 1997) avec le pianiste **Adam LALOU**, ainsi que les 'variations symphoniques'⁹ avec pour soliste **Victor JULIEN-LAFERRIERE** et la première suite pour orchestre de **TCHAIKOVSKI** (*Bastianelli*, 2012 ; *Berberova*, 2004). Une autre innovation fut l'invitation en résidence d'un artiste, le pianiste **Nelson GOERNER**, projet que des raisons de santé firent échouer (mais qui sera repris avec trois artistes et un compositeur en résidence en 2024). De plus, la saison accueillit le célèbre compositeur, organiste et improvisateur **Thierry ESCAICH**.

Enfin, infiniment discret, un simple présentoir posé dans le bureau de l'Association propose quelques précieux CD en liaison avec la programmation du Festival et ses interprètes, dont des disques de **Jean-Patrice BROSSÉ** (voir § 5.3) et, très émouvants,

Commenté [G1]:

⁸ Parmi lesquels il convient de citer les conseils régional et départemental, les municipalités de Saint Bertrand, de Valcabrère et le communauté de communes.

⁹ Il importe de noter que **Victor JULIEN-LAFERRIERE** s'astreint à suivre au plus près la partition du compositeur et notamment l'ordre pertinent des variations.

des enregistrements d'improvisations au piano de **Pierre LACROIX**, ainsi que quelques-unes des œuvres commandées par le Festival¹⁰. C'est sa mémoire sonore qui se trouve entreposée là... un vrai trésor de musique !!!

*Ni vu ni connu
Hasard ou génie?
A peine venu
La tâche est finie!*

PAUL VALERY, Le sylphe.

2 – QUI ETAIT le COMPOSITEUR Johann SCHOBERT (1735 ?-1767) ?

2.1 – LES ANNEES INCONNUES de FORMATION : de HARDIES CONJECTURES.

Jean-Patrick BROSE avait raison de nous mettre en garde contre l'homonymie. Les recherches linguistiques montrent que **SCHOBERT** n'est qu'une déformation de **SCHUBERT**, ou plutôt que les deux noms ont une racine commune. Nous ne possédons aucune information sur **Johann SCHOBERT** (*Turrentine, 1989*). De racine allemande ou alsacienne, ce nom désignait au Moyen Âge un cordonnier ou un fabricant de chaussures (moyen-haut-allemand 'schuochwürhte'). Variantes : 'Schuberth', 'Schubart', 'Schobert'. L'épicentre de cette dénomination se situe au cœur de l'empire austro-allemand (incluant la Bohême) avec deux autres centres relativement séparés en Allemagne du nord et Danemark d'une part, en Hongrie et régions limitrophes d'autre part.

On ne sait rien de lui avant qu'il ne s'installe à Paris en 1760 ou 1761, et en particulier rien de sa formation. Sa date de naissance est probablement 1735 (bien que diverses dates entre 1720 et 1740 soient également proposées). L'étude musicologique de ses œuvres ne saurait nous aider, car elles « collent » à leur temps tout en manifestant un équilibre instrumental hors du commun (et que nous allons étudier), mais qui peut provenir soit d'un sens musical particulièrement sensible à cette vertu apollinienne, soit de l'exemple et/ou de l'enseignement. Adoptons la date de 1735. Il serait arrivé à Paris vers 25 ans, date à laquelle on peut avoir beaucoup assimilé, intégré, créé un style et y bénéficier d'une certaine adresse de plume, tout en étant parfaitement capable d'assimiler avec succès des progrès voire un style nouveau. **SCHOBERT** n'était pas un génie ; mais pensons par exemple que **BACH** avait 20 ans lorsqu'il se rendit à pied à la rencontre de rencontre de **BUXTEHUDE** à Lubeck (*Cantagrel, 2015*) et écrivit la célèbre toccata et fugue en ré mineur BWV 565 qui, si elle n'est pas encore un diptyque organistique strict, n'est déjà plus tout à fait une mosaïque à la **BUXTEHUDE** (*Cantagrel, 2006*). Quant à **MOZART** (*Massin, 1990*), à vingt ans il avait déjà produit d'immortels chefs d'œuvre et rompit à Vienne avec l'archevêque de Salzbourg **COLLOREDO** (*Reb, 1995*) à 25 ans. Autre exemple : dès l'âge de 14 ans, **SCHUBERT** écrivit des pièces attirant l'attention des musicologues les plus sérieux (*Massin, 1993 ; Hascher, 1996, 2007*). **BERLIOZ** écrivit sa révolutionnaire « Symphonie fantastique » à 28 ans (*Abromont, 2016 ; Maubon, 2019*), et **SCHUMANN** ses non moins révolutionnaires quoique plus discrets « Papillons op. 2 », à 21 ans (*Beaufils, 1991*). Dans tous les domaines, on savait la vie courte et la gloire survenait souvent très tôt ou jamais. Mais on ne peut non plus exclure l'hypothèse d'un quadragénaire ayant « roulé sa bosse », beaucoup écouté, beaucoup filtré, beaucoup réfléchi, ayant pris conscience de bien des faiblesses, et bien décidé à les éviter. Après tout, c'est à plus de 45 ans que **HAENDEL** (*Rolland, 1910 ; Gallois, 2019*) arrêta de s'enliser dans l'opéra italien pour faire la gloire inégalée de l'oratorio anglais, et à 35 ans au minimum que **Domenico SCARLATTI** (*Mirabel, 2019*) arrêta d'être le fils musical de son père pour commencer à écrire ses quelque 550 sonates hors du commun. Dans cette dernière hypothèse (totalement gratuite, rappelons-le) ; il n'est pas interdit de penser que **SCHOBERT** ait pu faire de l'auto-plagiat, comme **HAENDEL** (*Rolland, 1910 ; Gallois, 2019*) en usa et abusa. On ne peut toutefois se défaire de l'idée que cette hypothèse soit peu probable, car ses œuvres semblent sentir davantage une jeunesse fougueuse mais pleine de sagesse et de haute conscience musicale que la composition distanciée de l'âge mûr.

¹⁰ Notamment : « L'oiseau a vu tout cela » de cet admirateur et prolongateur d'**Erik SATIE** aux multiples talents qu'était **Henri SAUGUET** (1901-1989).



Figure 5 – Johann SCHOBERT a eu une certaine influence sur le grand W. A. MOZART.

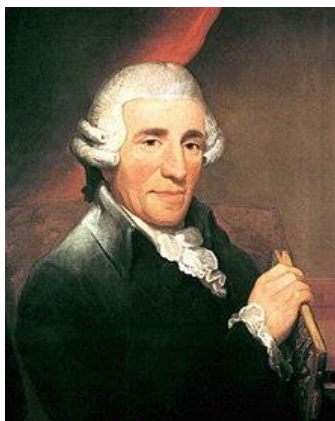


Figure 4 - Joseph HAYDN était très influent à PARIS. Il écrit en 1785 et 1786 ses six symphonies n° 82 à 87 pour le comte d'Ogny et le « Concert de la Loge olympique ». Il est très instructif de comparer ses trios à ceux de Johann SCHOBERT.

nombreux, tant en Autriche qu'en France et les loges s'imposaient un devoir de solidarité vis-à-vis de la condamnation de l'Eglise (1738), puis de la surveillance et la répression du pouvoir (il est vrai après 1790). Des exemples musicaux célèbres sont l'ensemble des symphonies « parisiennes » de HAYDN (n° 82 à 87), composées en 1785 et 1786 à la demande du comte d'OGNY pour le « Concert de la Loge olympique », l'Ode funèbre maçonnique K. 477 de MOZART (Henry, 1997) ou les allusions maçonniques transparentes de sa « Flûte enchantée » de (Chailley, 1983). Enfin, certains musicologues soulignent l'influence de SCHOBERT sur MOZART, mais son grand voyage de Paris date de 1778, soit 11 ans après la mort du compositeur (dit autrement, MOZART avait 11 ans lors de la mort du compositeur). La réputation du virtuose claveciniste était essentiellement locale et la diffusion de ses partitions imprimées modeste. Cette influence est probablement liée à quelque lien plus direct dont la trace a disparu. Par ailleurs, RIEMANN (voir ci-dessous le site référencé Musicologie.org) le rapproche de l'école de Mannheim¹² (Feist, 2002). Cela est cohérent avec certaines caractéristiques stylistiques que nous allons analyser.

Ce long discours nous permet de hasarder trois grands types de conjectures, qui peuvent fort bien être erronées :

- I. S'il n'en est pas natif, la formation du compositeur laisse penser à une forte influence de la Bohême, par son style musical et ses pratiques ;

¹¹ La clarinette avait pour MOZART valeur de symbole maçonnique, car instrument privilégié des loges. Voir (Henry, 1997)

¹² Le jeune MOZART s'était déjà rendu à Mannheim en 1763 avec son père et sa sœur avant son voyage de 1877-78.

- II. Il a influencé le jeune MOZART, probablement en synergie avec l'école de Mannheim qui puisait à des sources semblables;
- III. Il est fort possible que le compositeur ait été lié aux milieux maçonniques fort influents dans la musique à cette époque, en particulier à Paris.

2.2 – UNE (TROP) COURTE CARRIERE PUBLIQUE (1761 – 1767)



Figure 6 - Louis-François de BOURBON, prince de CONTI (1717 – 1776).

Notre compositeur entra au service de Louis-François de BOURBON (1717 – 1776), comte de la MARCHE, duc de MERCEUR puis prince de CONTI (1727), cousin de Louis XV, en 1760 ou 1761.

De sang royal, la famille est surtout connue par son aïeul, « le Grand CONTI », héros à 23 ans de la victoire décisive de Louis XIV contre les armées espagnoles (19 mai 1643). Louis-François de BOURBON, prince de CONTI fut l'un des personnages clefs de l'opposition princière à Louis XV, et un des mécènes (*musicaux notamment* ; (Turrentine, 1968)) et collectionneurs d'art les plus importants de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Après un brillant début de carrière militaire, il quitta l'armée avec éclat en 1745 et joua un rôle central à la cour dans les années 1740 et 1750. Prince du sang, il devint un confident privilégié du Roi qui estimait son cousin à la fois pour ses qualités en matière politique, militaire, juridique et culturelle, mais redoutait ses ambitions. Celles-ci se heurtèrent alors à celles de Mme de Pompadour, qui fit en sorte de l'éloigner du pouvoir royal. A la demande du Roi, il fut nommé grand prieur de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Paris en 1749, qu'il servit avec loyauté et efficacité. Il rallia la cause des jansénistes contre la papauté, à laquelle le Roi restait fidèle. Tout d'abord, membre de la chambre des pairs

du Parlement de Paris, il négocia des accords entre le Parlement et le Roi jusqu'en 1756, date à laquelle il s'engagea sans ambiguïté du côté des Parlements contre le Roi, jouant ainsi un rôle politique éminent d'« opposant » à Paris dans les années 1760 et 1770¹³. Il eût pu influencer favorablement le début difficile du règne de Louis XVI en tempérant les conflits potentiels entre monarchie et Parlement qui furent un des détonateurs politiques de la Révolution sur fond persistant de disette et de crise financière. Son décès à 59 ans, deux ans après le sacre, ne le permit pas.

Cette rivalité l'incita notamment à développer un faste culturel ostentatoire, tant comme important collectionneur d'œuvres d'art que comme mécène musical, ce qui le mena à une escalade de dettes. C'est dans un tel contexte qu'il faut comprendre l'engagement de Johann SCHOBERT en 1760/1761 comme maître de musique et claveciniste de chambre dans le "Palais du Temple" du Prince. Il est important de noter – nous le rappelons par ailleurs – qu'en 1762, Joseph GOSSEC fut nommé directeur du théâtre privé princier ; les deux hommes eurent donc certainement des relations privilégiées.

Nous n'avons aucun témoignage des demandes et exigences du Prince envers son claveciniste. Il est vraisemblable que la forme de musique de chambre avec clavecin offrait à ce dernier une triple opportunité : répondre à des demandes du prince pour des concerts privés en petite formation, se faire entendre et donc connaître de l'élite parisienne dans ses propres compositions, et commercialiser sa production musicale. Le désir de faste du prince et les intérêts matériels et artistiques de son claveciniste entraient en synergie, du moins tant que le claveciniste ne cherchait pas à faire carrière de virtuose soliste, ce qu'il ne fit pas, nous allons le voir. Il grava ses œuvres instrumentales à ses frais (peut-être chez lui), et les proposait aux marchands de musique. Les « *ad libitum* » de sa musique (analysés longuement plus loin) sont significatifs de cette activité éditoriale par l'élargissement de sa clientèle potentielle (voir un peu plus bas le témoignage de la sœur de GOETHE qui « jouait ses sonates » : il ne peut s'agir que de la partie de clavecin sans ces « *ad libitum* », capable à elle seule d'émouvoir une personne cultivée sous cette forme minimaliste).

En 1765, il créa sans succès un opéra-comique, « Le garde-chasse et le braconnier ». C'est l'époque où GOSSEC écrit des opéras-comiques en tant que directeur du théâtre du prince¹⁴.

Stylistiquement – les commentaires explicites ou implicites des contemporains le prouvent, tout comme l'écoute sensible – SCHOBERT était un excellent représentant français de l'équivalent de l'« *Empfindsamkeit* » allemand, dans le contexte duquel s'effectua très probablement sa formation. Il s'agit d'un courant apparu dans le sillage du piétisme en réaction à l'oppression rationnelle des sentiments exercés par les Lumières. L'« *Empfindsamkeit* » est aussi qualifiée de « piétisme sécularisé », car elle en reprend souvent les thèmes, tout en se détachant de ses origines religieuses. En Allemagne, elle s'étendit en littérature de 1740 à 1780, en musique de 1740 aux années 1760. Elle est contemporaine de l'époque rococo, style qui lui fournit un moyen d'expression idéal. C'est probablement une approche pertinente de la musique de SCHOBERT. La courte durée de sa carrière (sept ans !) et le milieu clos où se déroulait celle-ci ne permet pas de déceler d'évolution stylistique significative chez lui – nous y reviendrons.

Schobert fut objectivement un pionnier et un audacieux solitaire, une des personnalités les plus singulières de l'époque de l'« *Empfindsamkeit* ». Ses contemporains estimèrent qu'il avait « *transplanté la symphonie au clavier* », ce qui montre bien à quel point son écriture fut tournée vers l'avenir, et s'écarta du travail en filigrane propre aux clavecinistes. Partout, il accorda au clavier un rôle prédominant et central : son opus XIV, évoqué plus bas, constitue aussi bien le plus ancien (selon toute

¹³ L'absolutisme royal de Louis XIV ne pouvait supporter les pouvoirs des Parlements, notamment celui d'adresser des « remontrances » au Roi. Philippe d'Orléans, dans son souci de faire légitimer son statut de Régent de plein droit (contrairement au testament de Louis XIV), rétablit les pouvoirs des Parlements pour s'en faire des alliés. Néanmoins, petit à petit, sous Louis XV, les Parlements retrouvèrent leur capacité d'opposition potentielle au pouvoir royal. La cour du Prince devint de ce fait une structure quasi politique, une cour qui contrebalançait en quelque sorte celle de Versailles, d'où son besoin de magnificence.

¹⁴ En 1765 le pastiche « Le tonnelier », en 1766 « Les pêcheurs », et en 1767, « Toinon et Toinette ».

vraisemblance) recueil de quatuors avec clavier, au sens classique du terme, que (les deux parties de violon et celle de violoncelle étant *ad libitum*) d'authentiques sonates pour soliste (ce point est également discuté plus bas). Il excella à évoquer des atmosphères poétiques rares, tantôt âpres et sombres, tantôt viriles et décidées, mais le plus souvent d'un romantisme doucement rêveur et nostalgique, bien dans l'esprit de l'« *Empfindsamkeit* ».

Son décès suite à l'ingestion de champignons toxiques (à l'évidence des amanites phalloïdes) le 28 août 1767 fut précisément décrit par le **baron GRIMM**, qui dit de lui : "*Ce musicien avait un grand talent, une exécution brillante et enchanteresse, un jeu d'une facilité et d'un agrément sans égal.*" (voir Annexe). **Cornélie**, la sœur de **GOETHE**, à propos de la mort de Schobert, parla des « sentiments douloureux » qui perçaient son âme quand elle jouait ses sonates. Ce témoignage n'est pas anecdotique : il montre qu'une « grande bourgeoise » cultivée allemande connaissait parfaitement l'œuvre de notre compositeur de la cour du prince de Conti. Ses publications étaient donc largement disponibles en Allemagne et y attiraient l'attention. Cela prouve à l'évidence que la relation commerciale était intense entre lui et son pays d'origine, et l'on peut sans grand risque penser que la relation musicale avait perduré : il est difficile d'imaginer l'un sans l'autre. **MOZART** l'appréciait hautement¹⁵ ; il l'avait probablement rencontré enfant lors de son premier séjour à Paris de 1763 (*Massin, 1990*). L'andante du Concerto pour clavier K. 39 n'est autre qu'une adaptation d'un mouvement de **SCHOBERT**¹⁶ ; en 1778, lors de son ultime séjour à Paris, il faisait étudier à ses élèves, de préférence à toute autre, la musique de ce compositeur qui, une quinzaine d'années auparavant, l'avait tant impressionné.

¹⁵ A l'inverse de son père qui, dans une lettre du 1er février 1764, l'accusa d'envie et de jalousie.

¹⁶ D'une manière générale, les concertos de jeunesse de Mozart sont le plus souvent dans adaptations d'autres compositeurs, essentiellement Jean-Christien BACH (Rosen, XXXX), sur les genoux duquel il avait joué à Londres, et qu'il admira fort jusqu'à la mort de ce dernier en 1782, qu'il déplora dans une lettre à son père.

3 – L'OEUVRE de Johann SCHOBERT telle que révélée par Jean-Patrice BROUSSE.

3-1 – (Long) préambule : possibles influences ... un style précise ses contours...

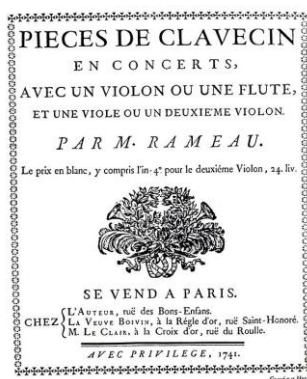


Figure 7 - Page de couverture de l'édition originale (1741) des pièces de clavecin en concert de Jean-Philippe RAMEAU.

Avant d'analyser la musique de SCHOBERT, celle notamment enregistrée par Jean-Patrice BROUSSE, nous devons nous demander quelles influences le compositeur a pu subir pendant la préparation et le déroulement de cette courte période de création 1760 – 1767, mais également lesquelles il a écartées. Ainsi se dessinera, par petites touches impressionnistes et parfois en creux, l'œuvre de ce singulier compositeur qui, s'il ne fut pas un génie, incarna une certaine perfection dans le cadre qu'il s'était donné, donc un objectif mené à terme. Par-là même, il mérite d'échapper à l'oubli et s'avère digne de notre estime.

Il nous paraît d'abord nécessaire d'évoquer le chef d'œuvre incontestable de la musique de chambre française vers le milieu du XVIII^e siècle, les « pièces de clavecin en [six] concerts » de Jean-Philippe RAMEAU (*Beaussant, 1999 ; Bouissou, 2007 ; Anthony, 1982*). « *Ce diable d'homme nous éclipsera tous* », disait CAMPRA. Il les écrivit en 1741, alors qu'il avait entamé en quelque sorte une seconde carrière consacrée à la tragédie lyrique (*Hippolyte et Aricie, 1733*) et l'opéra ballet (*Les Indes Galantes, 1735*)¹⁷, durant un « creux » compositionnel de sept années. Cette musique est parfaite dans son apparente simplicité voire un soupçon de sécheresse¹⁸. Elle s'oppose frontalement au maniérisme « rococo ». Elle opère une synthèse sobre mais de haut vol entre ses pièces de clavecin les plus « squelettiques » (ex : *le Tambourin, bien connu des pianistes amateurs*) et les plus sophistiquées (ex : *l'enharmonique*), les plus ingénieusement virtuoses (*le réveil des oiseaux, l'Egyptienne*), voire chorégraphiques (*Les Sauvages*) ou humoristiques (*les niais de Sologne, la Poule*). Il importe de noter (voir figure 6 ci-contre) que les deux instruments ne sont pas « ossia », même si le titre met en avant le clavecin. Quelques transcriptions faites pour clavecin solo par le compositeur¹⁹ sont plus chargées que la partie originale de l'instrument dans les 'concerts'²⁰. Si le style des deux compositeurs les éloignait irrémédiablement, la pensée instrumentale les rapprochait avec certitude.

A peu près à la même époque, le gracieux et prolifique BOISMORTIER (1689-1756 ; *Perreau, 2001*) écrivit son op. 91 pour flûte traversière et clavecin, lequel assumait la fonction de la basse et du continuo. Certes, la flûte restait en avant (c'est ce que l'on attendait de cette œuvre), certes la réalisation du continuo était gracieuse et sans grande inventivité (encore qu'on note quelques interventions du clavecin en imitations ou marches harmoniques). Il n'empêche : le pas était fait, et la partie de clavecin n'était pas squelettique. J. S. BACH (*Cantagrel, 2018*) s'était déjà emparé du genre, et au léger et capricieux français avait opposé la solidité germanique d'une écriture à trois voix, deux au clavecin, la troisième à l'autre instrument (flûte, violon, viole de gambe).

De grands compositeurs comme BARRIERE (violoncelle) et surtout LECLAIR (violin) (*Anthony, 1982*) poussèrent à ses ultimes limites l'art de la sonate pour violoncelle (pour le premier) et pour violon (pour le second) du dernier baroque français. Certes, la basse continue subsistait. Mais (surtout chez le second) la complexité et la rapidité des enchaînements harmoniques fait que (sauf à vouloir précéder RAVEL (*Marnat, 1995b*) d'un siècle et demi) un continuo non inventif ne pouvait que produire une musique très sèche. Il lui fallait se montrer créatif, « arrondir les angles » harmoniques et peut-être pour cela lâcher la basse çà ou là, demandant en quelque sorte à la basse continue d'assurer la continuité de la basse. Quoi de plus naturel ?

La passion et la fièvre corellienne (*Venturini, 2003*) une fois retombée, le style baroque de la sonate en duo et trio tomba en désuétude, au moins en France. De loin le plus haut exemple, écrit pour flûte, violon, et continuo (avec clavecin) est sans conteste la Sonate incluse dans l'« Offrande musicale » BWV 1079 (*Kremer, 1994 ; Cantagrel, 2018*) que SCHOBERT ne connaissait certainement pas, pas plus du reste probablement que quelque œuvre que ce soit de J. S. BACH. Néanmoins, en terre germanique, ce genre perdura encore quelque peu, s'adaptant tant bien que mal au style nouveau. Mais ce n'est certainement pas là qu'il faut chercher les sources d'inspiration de Johann SCHOBERT.

Si nous regardons plus loin, vers les trios de HAYDN (voir plus loin § 3.4), chefs d'œuvre qu'il composa jusque vers les dernières années du siècle et analysées en détail dans un des derniers chapitres de (*Rosen, 1981*), nous nous trouvons en présence

¹⁷ Toute cette merveilleuse production resta longtemps enfouie, à l'exception peut-être de quelques extraits abâtardis des « Indes galantes ». C'est au début du XX^e siècle que la 'Schola cantorum' redécouvrit ces ouvrages et en publia certains.

¹⁸ En cela, il apparaît comme un authentique prédécesseur de Ravel (*Marnat, 1995b*). Il est du reste amusant de noter que cela va bien avec leur silhouette anguleuse, un peu aquiline – comme celle de Voltaire. Le « *Tambeau de Couperin* » ravelien pourrait légitimement être un « *tambeau de Rameau* ».

¹⁹ Dans la sérénité du château d'Assas en Hérault, l'éminent claveciniste Scott ROSS (1951-1989) continua le travail de transcription de Rameau pour trois pièces, afin de compléter un 'concert'. On trouve actuellement [12/2022] sur Youtube un enregistrement extrêmement émouvant permettant de le voir et de l'entendre interpréter le 6 avril 1986 ces transcriptions avec son commentaire où il semble, si l'on ose dire, s'excuser de devoir sembler s'excuser. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=LA7UPHpM46s&t=1355>. On ne fera pas de tort aux clavecinistes actuels en disant que son insurpassable intégrale des œuvres de clavecin de Rameau et aujourd'hui épuisée et s'arrache à prix d'or.

²⁰ RAMEAU spécifia dans la préface : « Ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer : on n'y soupçonne même pas qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément. » Néanmoins, le résultat est bien moins riche que le concert complet, puisque Rameau fit une transcription pour clavecin seul de quatre pièces.

Commenté [GB2]:

d'ouvrages qui renchérisaient sur l'exemple de RAMEAU, débarrassé du style baroque et avec une écriture pianistique d'une haute virtuosité très expressive. La plupart des contemporains de HAYDN, dont MOZART, suivirent cet exemple.

Mais revenons-en à la carrière ramiste en milieu de siècle. Quelque dix ans après la publication des « Concerts » surgit un événement qui agita beaucoup le microcosme musical, artistique et philosophique parisien et versaillais, la « Querelle des bouffons » (1752-1754). Celle-ci opposa les défenseurs de la musique française groupés derrière Jean-Philippe RAMEAU (« coin du Roi ») et les partisans d'une ouverture vers d'autres horizons musicaux, réunis autour de Jean-Jacques ROUSSEAU (« coin de la Reine »), partisans de l'italianisation de l'opéra français²¹. Ce débat n'est pas entièrement de notre propos, car il concerne exclusivement l'opéra²². Ses incidences stylistiques n'en sont pas moins réelles, et ont pu impacter l'écriture de la musique instrumentale. Il était donc nécessaire de le mentionner. En effet, la tragédie lyrique ne subsista que grâce au prestige de RAMEAU mué en « Statue du Commandeur », mais celui-ci montra qu'elle n'était nullement un squelette vide²³.

Sous les assauts d'un pseudo-italianisme facile, le style « sérieux » emprunta d'autres voies. Si cette querelle²⁴ laissa des traces sur le futur style de SCHOBERT, ce ne fut certes pas une influence italianisante, mais plutôt « obliquement » l'introduction d'un certain subjectivisme via le style « rococo » dans le cadre d'un maintien du souci des architectures solides et de la tenue de l'écriture.



Figure 8- François-Joseph Gossec (1734 – 1829)

La « pointe sèche » chère à RAMEAU ainsi qu'aux plus lucides des encyclopédistes reculait de plus en plus face aux « sentiments », sinon à la mièvrerie affectée. La délicatesse du début du siècle chère à un COUPERIN (Beaussant, 1980 ; Anthony, 1982) devait tendre vers une sentimentalité « rococo », comme le prouvent tant les écrits de Jean-Patrice BROSSE (2007, 2020) que ses enregistrements diachroniques de compositeurs tels que Jacques DUPHLY ou BALBASTRE (Anthony, 1982 ; Brosse, 2007). Continuité de leur personnalité, certes ; évolution stylistique, sans aucun doute.

Certes, ces compositeurs n'étaient pas maladroits. Mais la ferme tenue stylistique fut essentiellement l'œuvre d'un GOSSEC (1734 – 1829 ; Role, 2015), génie principalement symphonique qui composa une remarquable 'Grande Messe des Morts' en 1760, chef d'œuvre pour soli, chœurs et grand orchestre écrit plus de trente ans avant celle de MOZART dont il fut l'ami lors de son catastrophique voyage à Paris de 1778. Celle-ci ne préfigure en rien celle de son ami, mais bien plutôt celle de BERLIOZ (Maubon, 2019) à travers HAYDN puis BEETHOVEN. Toutefois, s'il fallait trouver un surnom à GOSSEC, ce serait plutôt celui de « HAYDN français », ce HAYDN (Marnat, 1995-a) dont les français s'éprouvèrent à juste titre, et à qui la 'Loge Olympique'

commanda six symphonies en 1786. L'influence de GOSSEC (parmi d'autres ?), franc-maçon de la première heure, permit probablement à SCHOBERT d'encadrer la sensibilité à la mode par une solide tenue stylistique, peut-être d'influence intellectuelle maçonnique.

L'Histoire a parfois des coïncidences frappantes. Nous avons fait allusion au fait que le musicologue RIEMANN rapprochait SCHOBERT de l'école de Mannheim²⁵ (Feist, 2002). Il importe de savoir que son fondateur de fait, le compositeur germano-bohémien Johann STAMITZ (1717 – 1757) fut invité vers la fin de l'été 1754 par le fermier général Alexandre Le RICHE de La POUPLINIÈRE. Il séjourna près d'un an à Paris, dirigeant l'un des meilleurs orchestres de France, celui de ce mécène protecteur de RAMEAU (son successeur à ce poste fut ... François-Joseph GOSSEC²⁶ (!), qui était alors violoniste de l'orchestre). Il en ramena notamment un concerto de clarinette, le premier de quelque importance pour cet instrument²⁷, qui en fit un des

²¹ Au milieu d'autres bluettes, c'est l'importante « Serva padrona » de PERGOLESE qui mit le feu aux poudres : ce fut la bataille qui déclencha la guerre. Les hauts faits d'armes de cette guerre en furent la défaite relative du « dévot de village » de ROUSSEAU, en 1753 le succès de l'opéra italianisant « les troqueurs » de DAUVERGNE qui avait ... troqué son nom, en 1754 le triomphe de Castor et Pollux de RAMEAU. Le texte fondamental du « coin de la Reine » est (Rousseau, 1753), et évoquant plus largement les vues du « coin du roi » (Rameau, 1755).

²² Ceci dit au niveau « macroscopique ». Il est bien certain que toute bataille entre italianisme et style français ne peut que border sur mélodie et harmonie. Ainsi, pour la période qui nous occupe, par exemple, le compositeur-violoniste LECLAIR, dont nous allons parler, écrit des sonates (forme italienne issue de CORELLI (Venturini, 2003)) dans un style purement français et souvent harmoniquement « avancé » comme les Italiens n'en eurent jamais l'idée. Ils eurent certes d'autres mérites.

²³ Sa dernière œuvre très novatrice, « Les Boréades », fut mise en répétition en 1764 mais, du fait du décès du compositeur en septembre, ne fut pas représentée. Il lui fallut attendre jusqu'en 1982 sa création triomphale à Aix-en-Provence en 1982. Décidément, l'œuvre de RAMEAU est au-delà de toutes les modes.

²⁴ A la fin des années 1770, semblable querelle resurgit, opposant, à leur corps défendant, GLUCK et le compositeur PICCINI, invité à Paris par des enthousiastes de l'opéra italien. GLUCK n'était pas RAMEAU. Il était plus hiératiquement solennel, plus froid, plus rigide, avait moins le sentiment mélodico-harmonique du langage musical approprié à l'opéra. Il sembla remporter la victoire, mais une victoire « à la Pyrrhus ». Le gluckisme disparut avec la retraite de GLUCK. Néanmoins, BERLIOZ lui portait quelque estime (Berlioz, 1855). Les français se tournèrent principalement vers l'opéra-comique, et MOZART opéra la plus miraculeuse synthèse qui porta l'opéra du XVIII^e siècle au pinacle de la musique. Qu'on le veuille ou non, la suite de l'histoire du genre lui est redevable, même WAGNER, même DEBUSSY, même BERG. Ajoutons enfin que si notre époque redécouvre RAMEAU avec délices, avec étonnement, avec admiration, il n'en va pas du tout de même de GLUCK.

²⁵ Les musiciens bohémiens jouèrent un rôle très important dans la création et le développement de cette école. Celle-ci se voulait pro-austro-germanique, pro-française, et radicalement anti-italienne. Comme nous l'écrivons, la France joua un rôle important à ses origines, et plus tard des compositeurs migrèrent vers Strasbourg (RICHTER) et Bordeaux (BECK).

²⁶ L'omniprésence de GOSSEC est certes due à son génie de compositeur, mais aussi aux positions qu'il occupa. Il fut initié à la franc-maçonnerie et membre de la loge parisienne « La réunion des Arts ». Entre 1762 et 1770, il dirigea, en tant que maître de musique, le théâtre du prince de CONDE à Chantilly. Il passa ensuite au service d'un autre prince de sang, le prince de CONTI, en tant qu'intendant de la musique. Il fonda le Concert des Amateurs en 1769, qu'il dirigea jusqu'en 1775. Entre 1773 et 1777, il fut directeur du Concert Spirituel (d'où son amitié avec Mozart). En 1780, il devint sous-directeur de l'Opéra puis, après la démission d'Antoine Dauvergne à Pâques 1782, directeur général. En 1784, il quitta la direction du comité pour diriger la nouvelle « École royale de chant », fondée par le baron de Breteuil (et qui devait devenir, en 1795, le « conservatoire national »). Il rejoignit les rangs de la Révolution et composa pour elle de nombreuses œuvres telles des hymnes. Il fonda, avec le compositeur GRETRY, le Conservatoire de Paris où il enseigna la composition entre 1795 et 1814 et dont il fut ensuite l'un des inspecteurs.

²⁷ Historiquement, il faut mentionner les six concertos de MOLTER, écrits pour un instrument primitif en Ré proche de la trompette dans le même ton, dont il adopta le style d'écriture (Gongl, 2022). Il faut également savoir que, la clarinette étant alors en pleine évolution, il est difficile de dire très précisément pour quel type d'instrument fut écrit ce concerto. L'école de Mannheim joua un rôle majeur dans le développement de cet instrument : Karl STAMITZ, fils du précédent, écrivit dix concertos pour clarinette !



Figure 9 - Le (très riche) fermier général Alexandre Le RICHE de La POUPLINIÈRE (1693-1762) possédait un des meilleurs orchestres de la capitale. Il fut le mécène de RAMEAU, contribua de manière décisive à la naissance de l'école de Mannheim en embauchant à sa tête Johann STAMITZ en 1754. C'est GOSSEC qui lui succéda un an plus tard.

instruments favoris du célèbre orchestre de Mannheim²⁸. De fait, **SCHOBERT** ne s'intéressait pas vraiment à l'orchestre (par ailleurs, l'école de Mannheim excellait dans tous les genres, y compris celui de la musique de chambre, regroupant nombre de compositeurs importants aux centres d'intérêt divers). De plus, la forme sonate est chez lui généralement moins avancée que chez les compositeurs de cette école ; en revanche, il en évite certains maniérismes (*présents, il est vrai, essentiellement dans la musique orchestrale*). Surtout, il faut tenir compte du fait que le développement de l'école de Mannheim fut contemporain de sa courte carrière de sorte que (*sauf à supposer des échanges intenses entre Mannheim et Paris, ce qu'aucune source ne mentionne*), il s'agit plus de développements indépendants avec quelques similarités et différences à partir d'un tronc commun que d'une influence réelle. Enfin, pour « fermer la boucle », on trouve une certaine similitude stylistique entre lui et **J. Ch. BACH** (une fois filtrés certains italianismes du second, chez qui, une fois de plus, l'accomplissement de la forme sonate est plus avancé – (Vignal, 1997)). Or, (Feist, 2002) rapproche clairement ce dernier compositeur de l'école de Mannheim.

Nous avons dit que **MOZART**, qui avait connu **SCHOBERT** au palais du Prince lors de sa première visite à Paris, admirait sa musique et avait été influencé par lui. Comme noté plus haut, cela est probablement lié à une certaine similitude de ton avec les compositeurs de Mannheim, et aussi probablement à son aisance dans l'écriture de chambre avec clavier. Il n'est pas interdit de faire des rapprochements audacieux. Gratifications **SCHOBERT** en voyant dans les deux admirables quatuors avec piano de **MOZART** (K. 478 de 1785 et K. 493 de 1786, (Hyatt, 1988)) la sublimation au niveau du génie de la perfection technique de **SCHOBERT**, bien que celle-ci soit d'une inspiration mélodico-harmonique notablement plus courte.

Il a été possible de reconstituer la liste des 18 recueils édités et des deux derniers probablement apocryphes (en italiques) de Johann Schobert. Elle s'établit comme suit (voir § 5.2, *Wikipedia*). Les œuvres enregistrées par **Jean-Patrice Brosse** sont soulignées.

1. op. 1 : 2 sonates pour clavecin avec violon ad libitum
2. op. 2 : 2 sonates pour clavecin avec violon obligé
3. op. 3 : 2 sonates pour clavecin avec violon ad libitum
4. op. 4 : 2 sonates pour clavecin
5. op. 5 : 2 sonates pour clavecin avec violon ad libitum
6. op. 6 : 3 sonates en trio pour clavecin, violon et violoncelle ad libitum
7. op. 7 : 3 sonates en quatuor pour clavecin, 2 violons et violoncelle ad libitum
8. op. 8 : 2 sonates pour clavecin avec violon obligé
9. op. 9 : 3 « sinfonies » pour clavecin, violon et 2 cors ad libitum
10. op. 10 : 3 « sinfonies » pour clavecin, violon et 2 cors ad libitum
11. op. 11 : Concerto I pour clavecin, 2 violons, viole, violoncelle, 2 cors ad libitum
12. op. 12 : Concerto II pour clavecin, 2 violons, viole, violoncelle, 2 hautbois, 2 cors ad libitum
13. op. 13 : Concerto III pastorale pour clavecin, 2 violons, 2 cors ad libitum, viole, violoncelle
14. op. 14 : 6 sonates pour clavecin avec violon ad libitum (no 1 avec violon et viole ad libitum)
15. op. 15 : Concerto IV pour clavecin, violon et 2 cors ad libitum
16. op. 16 : 4 sonates pour clavecin, violon et violoncelle oblige
17. op. 17 : 4 sonates pour clavecin avec violon obligé
18. op. 18 : Concerto V pour clavecin et 2 violons obligés
19. *op. 19 : 2 sonates pour clavecin ou pianoforte, avec violon obligé (posthume, attribution incertaine)*
20. *op. 20 : 3 sonates pour clavecin avec violon obligé (probablement de T. Giordani)*

L'étude des partitions enregistrées par **Jean-Patrice Brosse** doit être rapprochée du fait que sa très courte carrière n'a pas permis au style si original de **SCHOBERT** de significativement évoluer. L'analyse détaillée de la première composition de l'op. VII nous révèle l'essentiel des traits stylistiques que l'on rencontre dans les op. XIV et XVI et qu'il est donc inutile de répéter *in extenso*, mais uniquement de compléter le besoin échéant.

²⁸ Lors du voyage de **MOZART** en quête d'un poste à Mannheim en 1777-1778 (précédant son décevant voyage à Paris où il se lia d'amitié avec **GOSSEC**), il écrit à son père toute son admiration pour l'effet produit par les clarinettes au sein de l'orchestre, déplorant qu'il n'y en ait pas à Salzbourg. Par ailleurs, la clarinette devint pour **MOZART** l'instrument symbole de l'univers maçonnique par excellence. Il faut noter que **RAMEAU**, orchestrateur brillant et hardi, fut probablement le premier compositeur français de quelque importance à utiliser la clarinette à l'orchestre d'opéra.

3-2 – Les trois « sonates en quatuor » op. VII.

La lecture soignée de (Rosen, 1993) ainsi que du chapitre dédié aux trios pour piano et cordes de HAYDN dans (Rosen, 1971), mais également l'audition attentive de l'enregistrement de l'ensemble 'rococo' et la lecture des partitions nous ont été indispensables pour proposer au lecteur l'analyse qui suit. Nous nous concentrons ici sur le Quatuor en Mib majeur, nos conclusions pouvant être extrapolées sans difficulté aux autres quatuors de cet opus. « Sonates », lisons-nous. Nous voilà donc loin du monde du concerto, dans un genre où bien des Français s'illustrèrent, de COUPERIN (Beaussant, 1980 ; Anthony, 1982) à LECLAIR (Pincherle, 1953 ; Anthony, 1982).

Pour l'instant, considérons la formation en quatuor comme nominale et étudions la forme du premier mouvement à la lumière de (Rosen, 1993). Il appartient au type 'primitif' de forme de sonate binaire propre au baroque tardif, comme on peut en trouver chez J.S. BACH (Cantagrel, 2018) ou D. SCARLATTI (Mirabel, 2019), relativement développé (quoique dans cette forme il n'y ait ni développement ni réexposition au sens 'académique' ultérieur). Une première section de 39 mesures mène clairement de la tonique à une cadence sur la dominante où se situe la barre de reprise. Puis, le seconde section, nettement plus longue, redescend par paliers de la dominante à la tonique. La première section, débutant de manière quelque peu mystérieuse et très typée²⁹ dans la version en quatuor évolue vers un passage central au dessin thématique plus affirmé dont la courte liquidation amène – sinon constitue – la cadence de dominante, amenée sans emphase. La seconde section fait alterner avec de subtiles transitions les deux éléments de caractère contrastant en une écriture qui évoque tout à la fois les formes rondo ou ritournelle baroques et la subtilité des transitions et articulations formelles de MOZART, ce qui explique peut-être en partie³⁰ l'intérêt de ce dernier pour notre compositeur. L'exploration harmonique des tons voisins par paliers n'a rien d'innovant, mais est menée avec une certaine ampleur sans qu'on puisse à proprement parler de développement – au moins au sens que ce terme prit par la suite³¹. Nous l'avons dit, on y trouve une claire récurrence d'éléments ou cellules thématiques qui semble faire le pont entre les pratiques du rondo ou de la ritournelle baroques et le développement classique (un intermédiaire intéressant étant la « fausse réexposition » chère à HAYDN (Rosen, 1971 ; Marnat, 1995-a) . La cadence finale à la tonique est la transcription quasi-littérale de la précédente cadence à la dominante. Le tout donne un sentiment très satisfaisant d'équilibre dans l'expression et la forme. Nous restreignant à la courte première section, qu'en serait-il d'une exécution au clavecin seul ? nous avons dit qu'il y avait là un passage d'un timbre somptueux et d'une mystérieuse poésie, d'où émerge une courte cellule bien dessinée qui amène immédiatement la cadence. Lorsqu'il est interprété privé des cordes, ce passage cadenciel thématique semble précédé d'une sorte d'introduction certes grammaticalement correcte, mais quelque peu « maigrelette » voire un peu vaine, sans aucun des merveilleux effets soulignés plus haut.



Figure 10 – Début du passage central « au dessin thématique affirmé » dans la première section du premier mouvement de l'op. VII/1. *Noter comment une partie en noirs des deux dessus de cordes est écrite à l'unisson du clavecin, seul à énoncer le trille en fin de trait ascendant. Noter également la pédale de double voir triple octave de dominante de dominante (V de V), dont les parties extrêmes sont aux cordes, et la/les partie(s) intermédiaire(s) au medium du clavecin.*

Conformément à une tradition tant baroque que classique (alors en partie à venir, ce qui est une remarque stylistique importante), les volets externes du menuet se composent d'alternances de micro-sections tantôt très carrées, en accords, et

²⁹ Si poétiquement mis en relief par l'enregistrement de l'ensemble 'Rococo', le timbre de ce début est magique. C'est une sonorité que l'on aimerait qualifier de pré-debussyste, comme des gouttes de rosée sur une toile d'araignée en contrejour ('jardins sous la pluie' ? (Dommel-Diény, 1967) voyait dans cette pièce de DEBUSSY une « écriture de clavecin »). Si le clavecin était plus présent (ce qui ne peut probablement être réalisé que dans un enregistrement lors du mixage), nous retrouverions le type de sonorité donnée par la harpe à l'« adagietto » de la V^e symphonie de MAHLER (Friedrich, 2004), musique merveilleusement utilisée pour le chef d'œuvre cinématographique « Mort à Venise » de VISCONTI d'après le non moindre chef d'œuvre éponyme de THOMAS MANN. Notons que l'écrivain Aschenbach y est transposé en compositeur. Dans cette perspective, on pourrait également penser à certains passages du mouvement lent du V^e Concerto pour piano de BEETHOVEN (Massin, 1976) soulignés par (Berlioz, 1855), chapitre « piano ». Mais l'on pourrait également faire référence aux très célèbres triolets de croches du premier mouvement de la sonate op. 27 n°1 de BEETHOVEN. Le compositeur y demande l'usage des deux pédales. La pédale « una corda » rend la sonorité plus gracieuse, tandis que la levée des étouffoirs libère la résonance des notes des accords, comme l'équivalent des longues notes de cordes du quatuor de SCHOBERT.

³⁰ En partie seulement. A notre humble avis, c'est avant tout l'équilibre instrumental des partitions de musique de chambre avec clavier, exceptionnel pour l'époque, qui attira son attention, sinon l'existence même de ce corpus d'œuvres.

³¹ Nous pouvons être plus précis en marge de notre analyse sommaire. Dans la très grande majorité, les œuvres de type binaire (voire ternaire) du baroque médian et surtout tardif « montent » rapidement de la tonique à la dominante, mais « descendent » bien plus lentement de la dominante à la tonique (ceci est souligné par (Rosen, 1993)). Or, une des caractéristiques de la musique de ces périodes et le goût prononcé de l'exploration plus ou moins systématique des tons voisins. Dans un autre domaine architectural, c'est le principe même du plan de la fugue après l'exposition : on trouvera cette exploration harmonique même dans les fugues des compositeurs les plus médiocres : c'est cela qui leur permet d'exister. Dans la forme binaire, la montée de la tonique à la dominante est raide et directe ; tout « vagabondage » harmonique en troublerait le clair propos. En revanche, les balises tonales ayant été clairement posées, la redescende de la dominante à la tonique, que l'on peut lire en termes de plan global comme une immense cadence parfaite brodée, peut se permettre ces explorations « m' terrasse » des tons voisins auquel l'époque tenait tant. Dit autrement, cette section de redescende de la dominante à la tonique avant le ferme établissement final de celle-ci est au développement « classique » ce que la forme binaire baroque est à la forme sonate « classique ». Cette analyse est compatible avec les résultats d'une analyse schenkerienne (Schenker, 1935 ; Forte, 1983).

de sections plus mélodiques quoique de rythmique affirmée (comme il se doit pour une pièce d'origine chorégraphique). De manière générale, les sections « carrées » sont ici des unissons entre clavecin et cordes (partiellement écrites en double cordes) alors que, dans les autres sections, l'élément mélodique est plutôt confié aux cordes, le clavecin se chargeant de l'expression du squelette rythmique. Ceci tend à prouver une fois de plus que l'exécution au clavecin solo reste possible (« correcte ») mais est appauvissante, au moins dans les sections mélodiques. On note généralement que, chaque fois que la composition instrumentale le permettait, tant classiques que baroques tendaient à souligner les sections rythmiques, par un « tutti » ou à défaut une écriture plus compacte. Par contraste, ici, le trio est quasiment confié au clavecin qui joue un réel rôle de soliste, les cordes se contentant de quelque accords qui, sans être superflus, ne s'avèrent pas complètement indispensables. **SCHOBERT** apporte donc une solution ingénieuse au traditionnel contraste entre volets extérieurs du menuet et trio, quasiment occultée par la prise en compte du « ad libitum ».



Figure 11 – La délicate écriture de clavecin solo du trio du menuet de l'op. VII/1, contrastant avec l'écriture des volets externes.

L'allegro assai final est un 2/4 essentiellement écrit en triolets de croches, ce qui lui donne l'apparence d'un 6/8 (le rythme indiqué se justifie par quelques rythmes pointés ou rythmes cadentiels en croches)³². Pour autant, le mouvement n'adopte en rien le style des giges finales du baroque, ni même la finesse des pièces terminales de clavecinistes français écrites dans des rythmes semblables, chez **COUPERIN** (Beaussant, 1980) ou **RAMEAU** (Beaussant, 1999 ; Bouissou, 2007). Le thème est articulé en une séquence de noires et une séquence de triolets. Cependant, comme pour tant de danses stylisées, la forme est une sonate binaire simple, assez semblable dans sa coupe à celle du premier mouvement (ce qui distingue une fois de plus notre compositeur de la tradition française, où ce mouvement avait plutôt tendance à s'articuler en forme rondo : **RAMEAU** écrit une pièce explicitement intitulée « gigue en rondeau »). **Johann SCHOBERT** avait une prédilection pour cette forme, avec de claires sous-sections articulées au relatif ou au relatif de la dominante dans la descente de la dominante à la tonique dans la deuxième section. Dans ce mouvement final, l'écriture est plus simple et la distinction entre cordes et clavecin est nettement moins différenciée que dans les deux premiers : les cordes servent principalement à moduler l'intensité. On peut cependant trouver certains passages où elles articulent les transitions de manière plus inventive que la banale cadence du clavecin, comme la suivante en tierces, située dans les premières mesures du mouvement :



Figure 12 – Extrait du début du finale de de l'op. VII/1 : figure de liaison en triolets aux cordes.

Quoiqu'articulée sur une large cadence harmonique, la fin du mouvement donne un sentiment assez abrupt.

Johann SCHOBERT possédait suffisamment de talent pour que les deux autres quatuors de cet opus VII diffèrent de celui-ci par l'expression, et suffisamment de métier pour que cet ensemble ait une homogénéité de style. L'analyse des deux autres quatuors nous éclairerait certes sur le détail de leur contenu, mais n'apportait donc rien de bien neuf à notre propos.

³² Ici encore, nous pourrions évoquer le premier mouvement de l'op. 27/2 de **BEETHOVEN**, écrite en C avec triolets et non en 12/8 en raison de la courte cellule en rythme pointé.

3-3 – Le cas particulier des six « sonates pour clavecin avec violon ad libitum » op. XIV

L'op. 14 présente une particularité. La page de garde de l'édition d'époque évoque « six sonates pour le clavecin », puis, après la phraséologie d'usage, précise « les parties d'accompagnements sont (*sic*) ad Libitum ». La partition se termine par un catalogue dans lequel il est écrit : « OP XIV. Six Sonates avec un Violon ad Libitum ». Cette partition est éditée en parties séparées. Pour les sonates 2 à 6, nous avons bien une partie d'accompagnement pour violon solo, mais pour la première, sans que rien dans le titre ou le catalogue ne nous en informe, la partie d'accompagnement contient, rassemblées dans la publication, deux parties de violon et une partie de basse réunies par une accolade portant initialement le titre « SONATA I. En Quatuor ». Les deux indications semblent se contredire, sauf à considérer que, la page de garde nous ayant prévenus que l'accompagnement est « ad libitum », cette sonate s'entend « en quatuor » uniquement si l'on décide d'exécuter cet accompagnement. Ceci est également contradictoire avec la liste « officielle » présentée au § 3.1 qui spécifie : « 6 sonates pour clavecin avec violon ad libitum (no 1 avec violon et viole ad libitum) ». On ne sait qu'en penser a priori pour cette première sonate, dont nous possédons la partition en quatuor, comme l'op. VII. « Violon » est-il un terme générique, ou l'absence de pluriel est-elle une « coquille » ? Ou encore **SCHOBERT** pensait-il que la présence d'une basse d'archet était implicite, confiant le second violon à une viole³³, comme avait fait bien avant lui **BUXTEHUDE** (*Cantegrel, 2006*) ? On ne saurait trancher.

Reste que l'écriture en quatuor nous paraît bien attestée pour cette sonate op. XIV n°1. C'est la seule de ces opus enregistrée par **Jean-Patrice BROUSSE**, avec les trois de l'op VII, sous le titre générique de « quatre sonates pour clavecin, 2 violons et basse », et le sous-titre « Quartets op. 7 & 14 for harpsichord ». Il n'a enregistré aucune des cinq sonates suivantes pour clavecin et violon « ad libitum ».

L'examen de ces cinq sonates pour clavecin et violon « ad libitum » confirme ce que nous avons constaté dans les analyses ci-dessus. L'écriture de la partie de clavecin est certes satisfaisante en elle-même, mais elle souffre de l'absence du violon

Commençons à feuilleter les sonates pour clavecin et violon « ad libitum ». Bien entendu, partout, l'écriture du clavecin est pertinente pour être jouée en solo. Mais en dépit de ses passages virtuoses, on sent souvent que le substrat harmonique y domine et on aimerait entendre une ligne mélodique qui lui donna raison d'être. C'est le plus souvent la ligne de violon « ad libitum » qui y pourvoit. Ouvrons le tout début de la première de ces sonates (la sonate II, donc). Les basses sont en octaves. La main droite du clavecin propose une partie de contralto enrichie d'appoggiatures chromatiques qui peut effectivement faire office de chant dans les deux premières mesures ; mais le vrai chant, plus simple, est au violon. Les deux voix convergent, à la mesure 3, sur un unison au rythme plus complexe comprenant un triolet de croches avec une petite appoggiature caractéristique (il va de soi que, si l'on se prive du violon, cet effet d'unisson est détruit). Le dispositif se reproduit avec de subtiles variantes, amorçant l'ascension harmonique vers la dominante.



Figure 13 – Début du premier mouvement « moderato » de la sonate II op XIV en parties séparées.

³³ Des considérations de tessiture permettent d'en douter.

Parfois, comme ci-dessous à la fin de l'andante de la sonate III, l'écriture de clavecin atteint une densité et une stratification du matériau qui semblent regarder loin dans le futur : par-delà **C.P.E. BACH** (Vignal, 1997), **HAYDN** (Marnat, 1995-a) et **MOZART** (Massin, 1990), il nous semble entrevoir certaines pages pianistiques du dernier **BEETHOVEN** (Massin, 1976 ; Rosen, 2007).



Figure 14 – Fin du second mouvement « andante » de la sonate III op XIV – Partie de clavecin.

Revenons au cas de la sonate « en quatuor » op XIV n°1. Elle est de la même eau que les trois sonates op. VII (§ 3.2 ; J.P. BROSSE les a gravées avec celles-ci sur le même disque). Nous l'avons dit, la partition originale, en parties séparées, regroupe le trio des cordes sous la même partie. Cette commodité éditoriale peut traduire tant l'aspect « ad libitum » qu'un esprit de musique de chambre concertante. L'œuvre se compose de trois mouvements : un allegro assai (« con sordini » est-il marqué dans la partie des cordes : **SCHOBERT** se préoccupe donc du timbre des parties « ad libitum »...), une polonaise andante et rythmique, et en finale un menuet. Ce choix a probablement été fait pour ne pas surenchérir sur la tension rythmique de la polonaise. Il est rare, mais non inexistant, tant dans la musique baroque que classique³⁴.

L'allegro assai initial, comme celui du quatuor op. VII n°1 mais de manière différente, est une forme sonate binaire dissymétrique T->D :ll: D->T. De manière moins mystérieuse que dans le quatuor, le début du mouvement est constitué d'arpèges définissant l'harmonie au clavecin, cependant que les cordes énoncent des mouvements mélodiques volontiers conjoints. Une première phrase est à la tonique, débutant et se terminant sur ce degré. Cependant, elle est riche en degrés harmoniques que des « dominantes secondaires » font volontiers entendre comme des emprunts aux tons voisins. Ainsi, le tout premier enchaînement va de la tonique au relatif mineur avec « dominante secondaire » qui permet de faire entendre au second violon la cellule chromatique v-v#-vi cependant que la basse effectue le mouvement i-vii-vi. La phrase globale est conçue de façon que la basse fasse une descende diatonique régulière jusqu'à II, évitant la tonique grave pour ne pas donner un sentiment cadentiel faisant de la phrase un espace harmonique clos, mais au contraire lui permettant de propulser la dynamique du mouvement. (fig. 15). De ce fait, il n'y a pas de seconde phrase à la tonique. Nous enchaînons sur une longue phrase modulante, non dépourvue de retards ou d'appoggiatures diatoniques, avec de nombreux emprunts fugitifs aux tons voisins. Cette longue phrase dessine une modulation aboutissant à une cadence sur V ; un bref repos est marqué approximativement en son milieu par une semi-cadence sur V de V. Comme dans le quatuor op VII n°1, après la cadence sur V, nous avons alors une très longue descende « en terrasses » de V sur I, avec des sections qui affirment temporairement divers tons voisins, voire plus éloignés comme la sous-médiane majeure (VI). Le mélodisme, toujours avec retards et appoggiatures, s'y orne également de broderies chromatiques.

La polonaise³⁵ en ut mineur, andante à $\frac{3}{4}$, est d'un rythme carré avec un gruppetto caractéristique de triples croches dessinant une tierce ascendante/descendante. Ici plus qu'ailleurs, le clavecin règne en maître. Toutefois, la doublure du gruppetto par les violons à la mesure 4 est clairement un effet de timbre destiné à renforcer l'intensité. Un compositeur ultérieur écrivant pour piano seul aurait certainement écrit la mesure 1 *p* ou *mf*, et la reprise de la mesure 4 *f* ou *ff*.

Le troisième mouvement est un menuet classique en Mi bémol majeur avec un trio au relatif mineur.

³⁴ Dans la musique baroque, on peut citer le concerto grosso op. 6 N°5 de **HAENDEL** (Gallois, 2019), choix tardif face à un finale moins convaincant. Dans la musique classique, on peut citer la sonate pour piano et violon en mi mineur K. 304 de **MOZART** (Massin, 1990), de style « Sturm und drang » quelque peu ascétique, en deux mouvements, composée en 1778 durant son séjour à Paris.

³⁵ Le second mouvement de la sonate op. XIV n° 5 est également une polonaise, d'un rythme moins impérieux. La polonaise était connue des compositeurs de suites du baroque tardif, notamment **J.S. BACH**, **TELEMANN** (Cantagrel, 2003).

2
SONATA
I.
En
Quatuor

Allegro Assai con Sordini

Violino Primo
Violino 2^{do} con Sordini
Basso

SONATA
I.

Allegro Assai

Figure 15 – Début du premier mouvement de la sonate op. XIV n°1.

* *And.^e Polonoise*

P



Figure 16 - Début du second mouvement de la sonate op XIV n°1.

3.4 – Les quatre « sonates pour clavecin, violon et violoncelle obligé » op. XVI.



Figure 17 – J. Ch. BACH écrit des trios avec piano dans une syntaxe instrumentale proche de HAYDN et un style mélodico-harmonique proche de SCHOBERT (Vignal, 1997).

Même s'ils sont postérieurs aux œuvres étudiées ici, il convient de parler maintenant des atypiques trios avec clavier de HAYDN. (Rosen, 1971) leur consacre un chapitre entier. On peut résumer (de manière forcément schématique) la syntaxe de ces œuvres comme suit. A l'opposé du principe d'égalité des instruments qu'il avait imposé dans le quatuor à cordes, HAYDN instaura la primauté du pianoforte, dans une écriture virtuose à la main droite³⁶. Dans ces conditions, les basses de l'instrument manquaient de force ; HAYDN les doubla donc « colla parte » par la basse d'archet, astreinte à ce rôle. La main droite manquait de legato et de nuances dynamiques ; HAYDN ajouta donc un léger contresujet ou une réponse du violon, bien moins présente et virtuose que la partie de piano -raison supplémentaire pour renforcer les basses. Mais parfois cet éternel humoriste musical qu'était HAYDN divergea de cette pratique, n'hésitant pas par exemple à surenchérir sur la sécheresse du pianoforte « *staccato assai* » en le doublant par des pizzicati de cordes, une « petite note » dans le médium étant la seule signature de l'instrument. Ainsi commence le trio en Mi majeur Hob. XV.28 de 1797 (un Maurice RAVEL (Marnat, 1995-b) eût été certes ravi de cette écriture !) :

Figure 18 – Début du Trio en Mi majeur Hob. XV.28 de HAYDN.

A cette époque, son rétif élève BEETHOVEN avait déjà trouvé un équilibre instrumental satisfaisant dans ses trios op. 1 (1795), que HAYDN accueillit avec réserves (Massin, 1967). Si l'on exclut ses trios de jeunesse, pour certains perdus ou apocryphes, la série des grands trios de HAYDN débuta vers 1784 et les grands chefs d'œuvre virent le jour après 1792. Il sont donc bien postérieurs à la carrière de SCHOBERT, mais bien avant ceux-ci, on ne trouve guère comme élément de comparaison que les « concerts » de RAMEAU, évoqués plus haut. Contemporains de ceux de HAYDN ou le précédant de peu, et d'un style comparable, il faut citer ceux d'Ignace PLEYEL (1857-1831), de Carl Philip Emmanuel (1714-1788) et Jean-Christien BACH (1735-1782) ; (Vignal, 1997). C'est de ce dernier que le style harmonico-mélodique de SCHOBERT se rapproche le plus. Quant à MOZART, il suivit pour l'essentiel le principe haydnien (influence des commanditaires ?), tout en pressentant la nécessité de s'en détacher. Ses trios, certes réussis, ne comptent pas néanmoins parmi les hauts sommets de sa musique de chambre (King, 1988).

Comment se positionne SCHOBERT par rapport à ce type d'écriture qui – insistons sur ce point – ne représente qu'un possible futur qu'il ne connaissait pas ? Tout d'abord, plus encore que pour le futur pianoforte, les basses du clavecin ne constituaient pas une assise suffisante pour contenir le poids des voix supérieures incluant violon et éventuellement violoncelle. Donc, comme plus tard chez HAYDN, le violoncelle joue quasi exclusivement « colla parte » avec la partie de basse du clavecin (qui serait moins efficiente encore si, par exemple, le violoncelle avait une partie de ténor indépendante). Néanmoins, la diversité de l'écriture chez SCHOBERT fait que ce principe souffre quelques timides exceptions en fonction du contexte : un très discrète tentative d'émancipation de la partie de violoncelle est à l'œuvre çà et là : un futur se dessine tout empiriquement. En revanche, la partie de violon et de main droite de clavecin sont parfaitement équilibrées, à la différence de ce que réalisera HAYDN qui privilégiera ostensiblement la main droite du clavier. Curieusement, SCHOBERT n'écrit pas le clavecin en un idiome virtuose, et donc pas pour son usage personnel ; probablement visait-il un public bien plus large que les uniques « amateurs surdoués » dédicataires des derniers trios de HAYDN, un public « moyen » qui aimait jouer en petit groupe, les clavecinistes pouvant en tirer parti en solo. Cette écriture équilibrée est tout à la fois post-baroque et pré-mozartienne. On peut y rencontrer tant une écriture légèrement canonique ou fuguée appliquée à des thèmes « rococo » que des passages homorythmiques en mouvements parallèles. Point n'est besoin de chercher des exemples bien loin : il suffit d'analyser les premières mesures du premier mouvement du premier des quatre trios.

³⁶ Il est bien évident qu'un génie de l'envergure de HAYDN pouvait tout oser et tout réaliser avec un égal bonheur. Il aurait parfaitement pu, s'il l'avait voulu, écrire des trios qui soient aux premiers de BEETHOVEN ce que ses quatuors sont aux premiers du maître de Bonn. L'étude de ses sonates pour piano seul est extrêmement instructive : si bien entendu des interprètes réfléchis peuvent les donner avec un complet succès sur les pianos contemporains, leur examen détaillé montre que HAYDN était très conscient des limites de l'instrument à sa disposition – comme le fut plus tard BEETHOVEN harcelant les facteurs de pianos. Certaines de ses sonates sont d'une belle virtuosité, mais celle-ci est très particulière et tient très précisément compte de toutes les limites de l'instrument, de ce qu'il peut rendre élégamment ou ne pas rendre. Désirant aller plus loin pour des élèves ou commanditaires particulièrement virtuoses, il mit en œuvre cet expédient de raffiner la sonorité résultante par des instruments à cordes qui ne soient pas trop en avant. Si l'on y prête attention, c'est là une solution très intelligente.

Op. 16¹ (Op. 3¹ Hummel).

Violon. *Andante.*

Violoncelle. *Andante.*

Clavecin. *Andante.*

Figure 19 – Premières mesures du premier mouvement du trio de SCHOBERT op. XVI n°1.

Une première section d'exposition va jusqu'à la barre de reprise, traditionnellement sur une cadence affirmée de dominante. Comme dans les œuvres précédentes, cette section n'est pas articulée en deux sous-sections à la tonique et à la dominante reliées par un pont ; elle est monothématique et va continuellement de la tonique à la dominante, quoique la polarisation sur la dominante s'établit très tôt dans le mouvement, comme souvent dans la forme classique (Rosen, 1971, 1993) ; il est intéressant d'examiner comment. Observons bien les premières mesures. Le thème est à la main droite du clavecin. Dès la fin de la mesure 2, la basse évolue de I à II par une note de passage mélodique qui, académiquement, doit être entendue comme portant le premier renversement d'une « dominante secondaire » sur VI³⁷. L'accord sur II est troublé à la partie supérieure par une appoggiature qui peut le faire entendre comme une quarte et sixte de dominante prématurée. Les harmonies suivantes sont également troublées à la partie supérieure par des appoggiatures ou des retards. Le début de la mesure 4 contient un enchaînement dominante-tonique qui n'est pas cadentiel du fait de la dynamique. La cadence sur la tonique se fait sur le premier temps de la mesure 5, par le cercle de quintes classique II-V-I, toujours brouillé par des appoggiatures / retards, très caractéristiques du maniérisme rococo. Comme il est de tradition (et parfaitement naturel), la cadence en ce point est ferme mais évite la lourdeur d'une quarte et sixte. Clairement énoncée par la main droite du clavecin sur une basse bien assise, sans intervention du violon, la phrase est bien équilibrée, d'un caractère pré-mozartien (mais ce dernier lui aurait certainement donné plus d'ampleur). Comme nous l'avons noté, la basse harmonique maintient son cap sous les appoggiatures / retards mélodiques. Suit une très intéressante codetta en deux segments (mesures 6-8). Le premier segment, sans basse, est formé de quatre tierces mélodiques en mouvement parallèle. Le timbre s'épaissit : le violon se joint à la partie supérieure, et le violoncelle, se libérant de sa fonction de basse, sonne à la tierce inférieure du soprano. Les quatre tierces se répètent, rejoignant la tonique, mais entre les deux segments, nous notons une phrase à la basse du clavecin, non doublée par le violoncelle qui tient la partie de contralto. Certes, cette basse est harmoniquement correcte, mais elle n'est pas réellement nécessaire considérant la franchise cadentielle du mouvement des parties supérieures, et en matière de timbre, elle à la limite du perceptible. Elle apparaît plutôt comme une ornementation de bon aloi, et la légèreté des basses

³⁷ On hésite toujours entre le fait de « faire un sort » à toute note de basse portant accord explicite ou implicite et une démarche plus macroscopique tendant à identifier uniquement les degrés significatifs. L'analyse moderne (pas seulement sous l'influence de SCHENKER (Forte, 1983 ; Schenker, 1935)) a clairement opté pour cette dernière tendance. Nous pensons qu'elle a raison, mais tout est question de niveau de détail (ce qui est d'ailleurs un fondement de l'analyse schenkerienne). Dans l'exemple qui nous occupe, il est parfaitement loisible de considérer sans autre forme de procès le si naturel comme note de passage à la basse entre Si bémol et Do, et il est certain que c'est la bonne approche pour cerner la progression harmonique de cette première phrase qui commence par une progression de I à II (préparant V) Mais, à un niveau plus fin, il serait dommage de ne pas noter que cette note de passage sous-entend une harmonie attractive tendant à consolider ce II par une « dominante secondaire » (nous préférons « de passage ») sur VI, sur temps faible et passagère : analyse d'écriture de détail plus qu'harmonique. Notons que (surtout dans la musique baroque) un segment mélodique descendant sur les degrés I – vii^b – vi est toujours harmonisé (et chiffré) I – I/7+ – I⁶ (fondamentale IV). En revanche, dans le très célèbre début de la sonate op. 27 n° 2 de BEETHOVEN, on considère généralement la seconde note de basse Si naturel comme note de passage, ce qui est parfaitement exact, mais la situation est absolument équivalente au « cas baroque » en mineur. A un niveau plus fin d'écriture, il convient d'analyser cet instant harmonique comme un troisième renversement de septième naturelle sur I ayant valeur de « dominante secondaire » consolidant le degré IV (sur vi) qui suit sous forme d'accord de sixte. Il est intéressant de prendre en compte ces « dominantes secondaires » et plus généralement ces « harmonies de passage » non au niveau de l'analyse harmonique structurelle mais en tant que procédé d'écriture visant à renforcer ces degrés structurels. Là est en partie la richesse de la musique.

« *legato* » du clavecin lui donne bien ce caractère³⁸ (notons que la rythmique de l'arpège final de la basse est déjà un trait typiquement mozartien, et que cet arpège est préparé, à la mesure précédente, par un arpège sur dominante au clavecin qui, ici, n'a pas besoin d'être doublé puisque les cordes tiennent une tierce aux parties supérieure : il est donc le seul à être entendu pendant cette mesure). Mais l'esprit de ce trait est lui-même pré-mozartien, voire pré-fauréen (un LISZT se serait montré plus démonstratif...). C'est une admirable exception qui confirme la règle. Dans ce court extrait, la logique de continuité fait que la partie de violoncelle se transforme de basse en contralto cependant qu'une nouvelle voix introduit la véritable basse : écriture non point baroque, mais rococo.

La redescende de la barre de reprise de la dominante vers la tonique conclusive se fait comme dans les œuvres que nous avons précédemment étudiées, selon une forme sonate binaire et non ternaire (*Rosen, 1995*). Elle fait de nombreux repos sur des degrés secondaires par des cadences ou des demi-cadences qui en ponctuent la progression. Elle contient de nettes reprises de phrases ornementales en triolets de double-croches et en triple-croches entendues dans la première section. On notera par ailleurs que le mouvement est plus long que ceux que nous avons étudiés précédemment.

Ce mouvement est suivi d'un menuet (dans le trio duquel le clavecin joue un rôle important) et d'un presto qui n'appellent pas de commentaires spécifiques par rapport à ceux qui ont été énoncés plus haut.

De la même manière, les trois autres trios (Ut mineur, Ré majeur, Fa majeur) n'appellent aucun commentaire par rapport à ceux formulés plus haut. Ce n'est pas que **SCHOBERT** se répète et ne sois pas inventif. Au contraire, nous trouvons des modes d'expression très variés dans sa trop courte œuvre. Mais justement, écrivant en une période de temps très court (moins d'un décennie), pour un commanditaire unique et ses auditeurs habitués, jouant lui-même un rôle particulier dans l'exécution de ses œuvres devant cet auditoire, il n'eut pas le temps d'évoluer dans un contexte qui ne s'y prêtait mal.

3.5 – Regards sur d'autres œuvres – notamment les cinq « concertos ».

La librairie électronique IMSLP (voir § 5-2) propose, en parties séparées, des facsimile de l'édition parisienne originale de plusieurs œuvres de musique de chambre³⁹. Pour avoir une vue claire de ces compositions, il faut faire l'effort de les mettre en partition. On y trouve également d'autres partitions intéressantes, par exemple le Concerto pour clavecin en Sol majeur réédité au XIX^e siècle sous le numéro d'opus 8, par l'éditeur **Hugo RIEMANN** (1849-1919). La liste compte cinq concertos.

Leur écriture orchestrale montre qu'ils sont très typiques de la transition entre dernier baroque et début du classicisme, qui de ce fait est beaucoup moins une rupture que l'on ne se l'imagine souvent. Il suffit de lire les quatre suites pour orchestre de **J-S BACH**, ou son premier concerto brandebourgeois, ou les œuvres pour orchestre de **FASCH** ou de **ZELENKA** (*Perreau, 2007*)⁴⁰, ou encore, malgré leur ambiguïté stylistique, les intéressants concertos op. 3 de **HAENDEL** (*Rolland, 1910 ; Gallois, 2019*), sans même parler de **RAMEAU** (*Anthony, 1982 ; Bouissou, 2007*). Certes, dans les concertos de **SCHOBERT**, les hautbois « collent » le plus souvent aux parties de violons, servant principalement à les renforcer ponctuellement en colorant leur timbre. Mais cette écriture laisse pressentir leur future indépendance. Cédons-leur celle-ci si peu que ce soit, pensons aux bassons dans le grave, nous ne serons pas loin des premiers concertos de **MOZART** (*Girdlestone, 1953 ; Massin, 1990*) et **HAYDN** (*Marnat, 1995a*), ou des fils de **BACH** (*Vignal, 1997*). En France, à l'orchestre, un **GOSSEC** (*Role, 2015*) prit le relais de cette écriture, sinon fit un tuilage. Ce type d'orchestration semble d'influence austro-allemande plus que française ; **RAMEAU** n'écrivait généralement pas ainsi. Il est d'ailleurs curieux de noter que **J.S BACH**, comme les baroques italiens n'utilisa qu'un orchestre à cordes (à l'évidence peu fourni) dans ses Concertos (*Cantagrel, 2018*), et que chez ses fils, l'orchestre des concertos à clavier commence à faire appel aux vents avec quelque indépendance à l'époque approximative où le pianoforte remplace le clavecin. Ce n'est probablement pas un hasard.

Le concerto classique (*Marx, 1847 ; Abromont, 2010 ; Keefe, 2012 ; Rosen, 1971*) comporte généralement une « cadence » écrite ou improvisée (le premier exemple d'une extraordinaire cadence non improvisée est celle du 5^e concerto brandebourgeois de **J.S. BACH** où la cadence n'est pas marquée par un arrêt de l'orchestre, mais semble sourdre de lui (*Keefe, 2012 ; Cantagrel, 2018*)). Le terme (*Abromont, 2010 ; Keefe, 2012*) est lié au fait que cette section soliste de haute virtuosité venait interrompre la fadeur de la cadence classique V quarte et sixte => V 7^e de dominante => tonique. Comme il n'était pas envisageable s'interrompre le mouvement de la septième vers l'accord de tonique conclusif et final, on plaça cette « cadence » sur la quarte et sixte. Pour ajouter à la solennité du geste, cet accord était amené par un vaste mouvement harmonique, était donné par le tutti d'orchestre auquel succédait ordinairement un très court silence avant le départ du soliste (c'est précisément ce que ne fait pas **BACH** dans le concerto cité ci-dessus). Comme après cette pyrotechnie la simple cadence V7+ => I faisait vraiment maigre, interrompant immédiatement la magie de la musique, on ajouta une reprise finale du thème principal, dans l'esprit d'une coda.

Si nous regardons les œuvres originellement éditées par **Johan SCHOBERT** sous le titre de « concertos », nous n'y trouvons pas de telles cadences. C'est la preuve que pour lui le clavecin n'avait absolument pas vocation de soliste virtuose.

³⁸ Dit autrement, cela montre que la doublure de la basse du clavecin par le violoncelle n'est pas un « tic d'écriture », mais un effet mûrement réfléchi. L'esprit de **CHOPIN, FAURE, DEBUSSY** semble pointer dans ce fort modeste trait d'écriture.

³⁹ État des lieux au 01/01/2024

⁴⁰ Ce musicien est très injustement sous-estimé et, pour le moins, négligé. L'essentiel de sa carrière se déroula à la cour de Dresde, îlot catholique dans une Allemagne luthérienne. De fait, l'essentiel de son œuvre est consacrée à la musique religieuse, même si son œuvre instrumentale est de la plus haute qualité. Son catalogue comprend plus de 200 œuvres, dont plus de 20 messes. Harmoniste inventif, contrapuntiste fort habile, il connut l'amitié et l'admiration de **J. S BACH**. On le surnommait : le « BACH tchèque ».

4 – QUELQUES REGARDS de SYNTHESE : SCHOBERT, un « JANUS BIFRONS » ?

4-1 – Un nécessaire regard latéral : RAMEAU, un premier « Janus bifrons » ?

Sur des pensées nouvelles faisons des vers antiques.

André CHENIER.



Figure 20 - Jean LE ROND D'ALEMBERT (1717-1783) l'un des fondateurs de l'Encyclopédie, entreprise avec laquelle il finit par prendre quelque distance. Il fut initialement un soutien inconditionnel de RAMEAU avant que ne surviennent quelques divergences.

Nous avons beaucoup insisté sur ce point : RAMEAU est important dans la présente étude, notamment pour articuler les périodes du baroque finissant et du classicisme débutant. D'aucuns se demandent avec une feinte perplexité idéologique s'il était « progressiste » ou « réactionnaire ». Ce débat, qui a des relents marxisants quelque peu passés de mode, est le type même de question pseudo-intellectuelle bien artificielle et qui, à notre humble avis, n'a aucune réponse car elle n'a aucun sens. Tout dépend, en effet, de la signification que l'on donne aux mots et de la perspective historique dans laquelle on les place. Considérons par exemple le moment de la « querelle des Bouffons » (1752-1754), déjà évoquée au § 3-1. Le public, lassé de la tragédie lyrique tant par ses conventions formelles rigides que par son usage systématique de l'histoire antique et de la mythologie, et de l'opéra-ballet comme trop lié à un Versailles rationnellement ou instinctivement jugé par trop absolutiste, se tourna vers l'opéra italien à l'occasion de la représentation d'une excellente composition, « *la serva padrona* » de Pergolèse, accompagnées de quelques « bouffonneries » moins bien venues. Dans cette querelle, RAMEAU « réagit » en prenant parti pour son art d'excellence, la tragédie lyrique. Nous avons employé le mot à dessein : Rameau était donc factuellement « réactionnaire ». Mais qui avait-il en face ? Une partie du public, menée par quelques encyclopédistes (mais non tous, et de loin) dont le chef de file était ROUSSEAU. Inutile de se donner la peine de démonter les arguments si faibles de sa « lettre sur la musique française » (Rousseau, 1753). S'adressant au clan « ramiste » : ce dernier n'eut-il pas l'impudence d'écrire : « ... que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute⁴¹, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » (Rousseau, 1753). L'« écolier » RAMEAU sut réagir avec autant de force mais plus d'à-propos et d'esprit. Sur le plan théorique, les arguments de ROUSSEAU sont d'une désarmante naïveté, et son culte primaire de la « nature » (et donc du « naturel », que l'auteur se garde bien de définir clairement mais considère comme la seule esthétique acceptable, notamment en musique) ne peut que tirer l'art vers une médiocrité totalement irrecevable. Sur le plan pratique, son « devin du village » (1753) est d'une vacuité musicale affligeante. Il connut un court succès d'estime dans le « coin de la Reine » (Madame de POMPADOUR le chanta, ce qui est évidemment chose ambiguë), puis il disparut du répertoire et n'est guère connu aujourd'hui que comme curiosité historique, voire comme contre-exemple. Si les Italiens triomphèrent partout au début du XIX^e siècle, ce fut ROSSINI (Denizeau, 2009) qui en fut le héros, et il fut rapidement contré par les réactions d'un WEBER (Denizeau et al., 2019) ou de l'ambigu MEYERBEER (Thiellay, 2018). Plus tard, seul « le Barbier de Séville » connut une carrière foudroyante, et les amateurs de musique franchement légère se tournèrent à la fin de XIX^e siècle vers l'opérette française ou viennoise. Dans le clan italien (de Van et al., 2019), BELLINI (Brunel, 1981), DONIZETTI (Thanh, 2005), VERDI (Tubeuf, 2010), PUCCINI (Marnat, 2005) eurent une tenue dramatique sans aucun rapport avec les naïvetés de ROUSSEAU. Du côté des Encyclopédistes, la cause était loin d'être entendue. A côté de ROUSSEAU existaient des esprits plus profonds, tel DIDEROT, d'ALEMBERT, VOLTAIRE. Ce dernier fut un soutien inconditionnel de RAMEAU, lui cédant même par exemple ses droits d'auteur sur « Le Temple de la Gloire ». D'ALEMBERT (Chaussinand Nogaret, 2007), d'abord soutien inconditionnel, se détacha marginalement de RAMEAU pour des raisons quelque peu anecdotiques, comme il finit par prendre ses distances avec l'Encyclopédie. Voici donc RAMEAU adopté par le clan « progressiste ». Si maintenant nous regardons plus loin vers l'opéra « sérieux » allemand, français, italien, plus tard bohémien et russe, nous ne retrouvons certes pas littéralement les canons figés de la tragédie lyrique ramiste⁴², mais nous y retrouvons sans conteste son esprit et non la vacuité du « devin du village » rousseauiste, notamment en termes de solidité architecturale, de richesse harmonique, de virtuosité orchestrale, et ce jusqu'au XX^e siècle.

⁴¹ S'adressant au « clan » d'un compositeur qui écrivit le « *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* », encore au XXI^e objet de thèses et de colloques, il fallait oser l'écrire Pour se convaincre pratiquement de la monstruosité d'une telle sottise, il suffit d'étudier d'un peu près par exemple PURCELL (Bukofzer, 1947) – sans parler de J.S. BACH, non point tant « inventeur » d'accords que maître absolu des progressions harmoniques et dissonances contrapunctiques – à côté desquels la « sixte napolitaine » (absorbée du reste par ces styles) reste un acquis lyrique italien certes de bon aloi et au futur enviable (DEBUSSY, *Barraqué et al.*, 1988) mais de portée un peu courte Il faut dire que le langage harmonique de SCHOBERT, ainsi que son langage mélodique, quoique très simples après cette période de complexité (mais ce n'est pas sous l'influence de ROUSSEAU) restent très proches du style français, avec des influences austro-allemandes ; il n'accueille les italianismes qu'à doses « homéopathiques ».

⁴² Encore que ce sont des canons non moins figés qui s'établirent, au moins par période et par écoles. Songeons aux chocs d'œuvres telles que « Carmen », « Boris Godounov », « Pelléas », voire avec tout son arrière-plan politique « Tannhäuser » et derrière lui tout le wagnérisme en France.

Déjà, si **MOZART** (*Massin, 1990*) n'a rien de ramiste, la plénitude de ses opéras (*Hocquart, 1995*) est bien plus dans l'esprit de **RAMEAU** que de **ROUSSEAU**. L'Empereur ne trouvait-il pas que dans le « Mariage de Figaro », il y avait « trop de notes » ? Les parties le plus dramatiques de « Don Giovanni » (*Autexier, 1990*) ne sont-elles pas des récitatifs ou ariosos fortement chromatiques et modulants ? Il n'est pas jusqu'aux parties « papagenesques » de la « Flûte enchantée » qui ne cachent une symbolique maçonnique de haute tenue (*Chailley, 1983*). Nous ne pouvons donc que conclure : **RAMEAU** allait sans conteste dans le sens de l'Histoire, même si circonstanciellement il maintenait ce cap à contre-courant de la mode futile du moment. *Mutatis mutandis*, ce genre de réflexion peut servir à mieux analyser la situation très particulière d'un **Johann SCHOBERT** dans la décennie 1760.

4-2 – « Ad libitum » : En êtes-vous si sûr, cher maître ?

Un titre comme celui de l'op. VII (largement commenté au § 3-2) : « sonates en quatuor pour clavecin, 2 violons et violoncelle ad libitum » est en soi contradictoire. Nous l'avons montré : comme dans le cas des « concerts » de Rameau (1741), l'œuvre reste exécutable au clavecin solo (cette volonté d'écriture étant liée à des conditions matérielles et pratiques qui n'ont plus cours aujourd'hui), mais prend un tout autre visage, plus 'rococo' (et pour tout dire le seul viable en tant qu'œuvre d'art digne de ce nom) lorsqu'elle est exécutée en quatuor, ne serait-ce que parce que les cordes prennent le pas sur le clavecin qui reste néanmoins perceptible, comme le montre l'enregistrement de l'ensemble 'rococo'. Et que dire alors des cors « ad libitum » des op. IX, X, XI, XII, XIII, XV ? Car il s'agit ici du terrible cor naturel, fait pour sonner le hallali en pleine nature, au cœur des profondes forêts. Naturellement, **SCHOBERT** le sait, et comme les classiques avec les cors et trompettes naturelles, ne se hasarde pas à écrire bien inutilement quoi que ce soit de significatif – notamment pour le clavecin - sous ce sonorités cuivrées. Mais plus que jamais reconnaissons que selon que l'on use ou non de ces instruments, nous avons deux œuvres totalement différentes. De fait, dans les conditions sociologiques de l'époque, la version pour clavecin solo doit être entendue comme un pis-aller fournissant de la littérature pour clavecin de notre compositeur aux salons privés de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie contemporaine, et donc à élargir la popularité et les revenus du compositeur-éditeur. Qui lui en ferait grief ? Certes, nous l'avons vu, ces versions pour clavecin solo émouvaient **Cornelia**, la sœur de **GOETHE**. Mais ne confondons pas l'accessoire et l'essentiel. Le **Prince de CONTI**, épris de magnificence, n'en avait que faire, et ce sont les versions complètes qui constituent la véritable pensée de notre virtuose-compositeur.

4-2 – Etiez-vous timide, cher maître ?

Le **Prince de CONTI** avait embauché un claveciniste virtuose, compositeur de talent. On peut se demander pourquoi il n'en avait pas tiré parti pour rendre sa cour musicale plus brillante par exemple en lui demandant des cadences virtuoses dans ses concertos, une écriture où domine le clavecin dans les œuvres de musique de chambre, voire des récitals d'instrumentiste soliste. Cette dernière question est typiquement postromantique : ce sont des compositeurs-virtuoses tels que **PAGANINI** et **LISZT** (*Walker, 1990*) qui avaient créé ou du moins pérennisé ce genre de spectacle auprès d'un public qui avait sociologiquement changé. Louis XIV, référence suprême en ce domaine, nomma bien un surintendant tyrannique de la musique, compositeur aux privilèges démesurés, chef d'orchestre et secondairement danseur en la personne de **LULLY** (*Simmonet, 2022*) que d'ailleurs il ne remplaça pas à son décès, mais, s'il encouragea grandement des clavecinistes tels que **Elisabeth JACQUET de la GUERRE** (*Anthony, 1982*) ou **COUPERIN** (*Beaussant, 1980 : Anthony, 1982*), il ne leur offrit pas de récitals de soliste à la cour⁴³. Philippe d'Orléans, Louis XV, agirent de même. La cour du **Prince de CONTI**, engagée dans une sorte de joute artistique et bientôt politique avec la cour de Versailles, aurait pu gagner en originalité en créant le genre. C'est le contraire qu'elle pratiqua. Point de cadence soliste dans les concertos, et surtout une égalité entre instruments dans la musique de chambre. Pour assurer sa promotion (dont nous avons vu qu'elle était efficace, du baron **GRIMM** et de la sœur de **GOETHE** à **MOZART**), il rédigea ses œuvres de musique de chambre de telle manière que la partie de clavecin soit autonome, et il se chargea lui-même d'éditer et commercialiser ses œuvres (l'édition en parties séparées permet tout à la fois la réalisation sous forme de musique de chambre que de musique pour clavecin soliste). Les compositeurs-clavecinistes de talent furent nombreux sous les Rois Soleils (*Brosse, 2011*) qu'au siècle des lumières (*Brosse, 2007*). Mais leur renommés ne se faisait pas dans le cadre des pompes officielles, auxquelles leur instrument était pu adapté.

⁴³ Si le vieux roi convoquait presque tous les dimanches quelques instrumentistes, dont **COUPERIN**, pour soulager sa mélancolie et l'austérité qui avait gagné la cour, la musique des « concerts royaux » de **COUPERIN** était écrite pour exécution au clavecin et les autres instrumentistes jouaient à l'unisson. C'est le plaisir du timbre, non du contrepoint, qui enchantait le vieux roi. Dans le préface de l'édition pour clavecin seul des « concerts royaux », **COUPERIN** écrit : « Les pièces qui suivent sont d'une autre espèce que celles que j'ai donné jusqu'à présent. Elles conviennent non seulement au clavecin, mais aussi au violon, à la flûte, au hautbois, à la viole et au basson. Je les avais faites pour les petits concerts de chambre où Louis quatorze me faisait venir presque tous les dimanches de l'année. »

5 – ULTIMA VERBA.

Johann SCHOBERT est comme une clairière ombragée, accueillante et où il fait bon faire halte sur le chemin touffu, épineux et parsemé d'embûches et d'impasses qui mène du baroque tardif au prémisses du classicisme à travers le style dit « rococo ». Du premier (*Bukofzer, 1947 ; Fichet, 2014*), il garde – au moins de façon sporadique mais conséquente – la démarche (mais non la réalisation improvisée) de la basse continue et la forme binaire en son début d'évolution vers la forme sonate classique (*Rosen, 1993*). Mais son style et en particulier le traitement des parties supérieures a abandonné les canons du baroque tardif pour épouser élégamment ceux du proto-classicisme rococo. Rien de hasardeux sans cette synthèse : tout reste réfléchi, cohérent et donc convaincant.

Dans l'interprétation – au sens fort du terme - de ses œuvres avec petit effectif instrumental, nous rencontrons a priori deux extrêmes : la vision « chambriste » de l'ensemble Rococo d'une part, la vision concertante préclassique « raisonnable » issue de l'interprétation moderne induite par certains titres de l'édition d'époque (ainsi que des éditions du XIX^e siècle). Certes, il convient de penser cela au cas par cas. Risquons un point de vue. Les outrances une fois éliminées, la question ne nous paraît pas être : « que conclure ? » mais plutôt « faut-il conclure ? ». En effet, tant le matériau que l'ensemble de la partition semblent suffisamment souples et ductiles pour permettre les deux lectures « raisonnables » et raisonnées, conduisant dans chaque cas à des résultats sonores différents, mais tous deux également convaincants.

Si, par-delà les périodes baroque, classique et romantique, nous portons notre regard vers un lointain avenir, une semblable équivoque entre musique de chambre et musique concertante se retrouve parfois dans bien des musiques des XIX^e et XX^e siècles. Notons quelques exemples très différents : le Concert (et non point Concerto) pour piano, violon et quatuor à cordes d'**Ernest CHAUSSON** (*Thieblot, 2021*) ; le « Kammerkonzert » d'**Alban BERG** (1925⁴⁴ ; *Barilier, 1992*), la « Petite symphonie concertante » pour piano, harpe et clavecin de **Frank MARTIN** (*Corbellari, 2021*) et, dans le même esprit mais dans une direction « progressiste » opposée aux cas précédents, où l'orchestre semble happer le ou les soliste(s) , les concertos pour violoncelle (1967, *Kollias, 2003*) et pour flûte et hautbois (1972) de **György LIGETI** (*Ligeti, 2013*).

Dans toutes ses branches, l'art a connu des changements d'écoles. « *Du point de vue de Sirius* », certains de ceux-ci peuvent paraître radicaux. Regardés de plus près, ils apparaissent comme emplis de confusions, de recherches et d'incertitudes. Beaucoup cherchent et se cherchent dans ce brouillard ; peu trouvent leur voie. Celle-ci peut mener directement à un art nouveau. D'autres mènent vers d'étonnantes synthèses du moment, qu'il n'y a aucune raison de nier, convaincantes si l'artiste maîtrise son style, s'astreint à une grande rigueur et si une main sûre guide son crayon, sa plume, son ciseau ou son pinceau. **Johann SCHOBERT** était de ceux-là.

⁴⁴ Composé comme cadeau à **SCHOENBERG** pour son 50^e anniversaire. La formation de l'orchestre de chambre à vents est celle de la première « Kammerinfonie » de ce dernier.

6 – BIBLIOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE & SITES INTERNET

6.1 – BIBLIOGRAPHIE (ouvrages)

Les articles signalés par la marque () sont difficiles à trouver. Nous recommandons au lecteur intéressé de suivre les éventuelles ventes d'occasion sur Internet (solution qui nous a permis d'acquérir quelques ouvrages importants).*

- ABROMONT, Claude** (2010) - Guide des formes de la musique occidentale - Ed. Fayard, coll. *Musique*.
- ABROMONT, Claude** (2016) - La Symphonie fantastique. Enquête autour d'une idée fixe - Ed. *Philharmonie de Paris*.
- ADORNO, Theodor W.** (1993) – Essai sur WAGNER – Ed. *Gallimard*.
- ANTHONY, James R.** (1982 rééd. 2010) – La musique en France à l'époque baroque - Ed. *Flammarion*, coll. *Harmonique*.
- AUTEXIER, Philippe** (1990) – Don Giovanni.
- BEAUSSANT, Philippe** (1980) - François COUPERIN - Paris, Ed. Fayard, coll. « *Bibliothèque des grands musiciens* ».
- BEAUSSANT, Philippe** (1999) - RAMEAU De A à Z - Paris, Ed. Fayard, coll. « *Musiciens D'aujourd'hui* ».
- BARILIER, Etienne** (1992) – Alban BERG – Ed. *L'Age D'homme*.
- BASTIANELLI, Jérôme** (2012) – TCHAIKOVSKI – Ed. *Actes Sud*.
- BERBEROVA, Nina** (rééd. 2004) – TCHAIKOVSKI – Ed. *Babel*.
- BERLIOZ, Hector** (1855, rééd. 2018) – Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes – Ed. *Hachette Livre BNF*.
- BIONDI Fabio & de PLACE Adélaïde** (2020) – Vivaldi – Ed. *Bleu Nuit*, coll. *Horizons*.
- BOUISSOU, Sylvie** (2007) - Jean-Philippe RAMEAU - Paris, Ed. Fayard, coll. « *Biographies* ».
- BROSSE, Jean-Patrice** (2007) - Le clavecin des Lumières - Paris, Ed. Bleu Nuit, coll. « *Horizons* ».
- BROSSE, Jean-Patrice** (2011) - Le clavecin du Roi Soleil - Paris, Ed. Bleu Nuit, coll. « *Horizons* ».
- BROSSE, Jean-Patrice** (2020) - Le clavecin des romantiques - Paris, Ed. Bleu Nuit, coll. « *Horizons* ».
- BROSSE, Jean-Patrice** (2022) - Le clavecin de la Renaissance- Paris, Ed. Bleu Nuit, coll. « *Horizons* ».
- BROSSE, Jean-Patrice** (2021) – Communication personnelle à l'auteur – *Courrier électronique*,
- BRUNEL, Pierre** (1981) – Vincenzo Bellini– Ed. *Fayard*.
- BUKOFZER, Manfred** (1947 trad. 1982) – La musique baroque (1600-1750) de MONTEVERDI à BACH – Ed. *J. Cl. Lattès*, coll. *Musique et Musiciens*.
- CANTAGREL, Gilles** (2003) – Georg Philip TELEMANN ou Le célèbre inconnu – *Genève*, Ed. *Papillon*.
- CANTAGREL, Gilles** (2006) – Dietrich BUXTEHUDE – Ed. *Fayard*.
- CANTAGREL, Gilles** (2018) – Jean-Sébastien BACH, œuvre instrumentale – Ed. *Buchet Chastel*.
- CARON, Jean-Luc & DENIZEAU, Gérard** (2018) – Camille SAINT-SAENS – Ed. *Bleu nuit*
- CHAILLEY, Jacques** (1983) – La flûte enchantée, opéra maçonnique – Ed. *Robert Laffont*, coll. *Diapason*.
- CHAUSSINAND NOGARET, Guy** (2007) – D'Alembert, une vie d'intellectuel au siècle des Lumières – Ed. *Fayard*, coll. *Biographies historiques*.
- CORBELLARI, Carl** (2021) – Frank MARTIN, un lyrisme intranquille – Ed. *Presses Polytechniques Romandes*.
- DAHLAUS Carl** (1995) – Les drames musicaux de Richard WAGNER – Ed. *MARDAGA*.
- DENIZEAU, Gérard** (2009) – Gioacchino ROSSINI – Ed. *Bleu Nuit*, coll. *Horizons*.
- DENIZEAU, Gérard & CARON, Jean-Luc** (2019) – Carl Maria von WEBER – Ed. *Bleu Nuit*, coll. *Horizons*.
- DOMMEL-DIENY, Amy** (1967) * - L'analyse harmonique en exemples de J.S. Bach à Debussy. Facicule 16, Debussy : contribution à une recherche de l'interprétation – Ed. *Delachaux et Niestlé*.
- FEIST, Romain** (2002) - L'école de Mannheim Ed. *Papillon*, coll. *Mélophiles*.
- FICHET, Laurent** (2014) - Le langage musical baroque: Eléments et structures. Ed. *Minerve; Enlarged edition*.
- FORTE, Allen & GILBERT, Steven E.** (1983) - Introduction to Schenkerian Analysis – Ed. *W. W. Norton & Company (en anglais)*
- FRIDÉRICH, Stéphane** (2004) – Gustav MAHLER - Ed. *Actes Sud*, coll. *Classica*.

GALLOIS, Jean (2019) – HAENDEL, Georg Friedrich - *Ed. Bleu Nuit, coll. Classica.*

GIRDLESTONE, Cuthbert (1953) – W.A. MOZART et ses concertos pour piano – *Paris, Ed. Desclée de Bouver.*

HASCHER, Xavier (1996) - Schubert, la forme sonate et son évolution – *Ed. Verlag Peter Lang.*

HASCHER, Xavier (2007) - Le style instrumental de Schubert: Sources, analyse, évolution – *Ed. Sorbonne.*

HENRY, Jacques & MASSIN, Brigitte (1997) – MOZART, frère maçon – *Ed. du Rocher, coll. Pierre Philosophale.*

HOCQUART, Jean-Victor (1995) – Les opéras de MOZART – *Ed. Persée.*

IGOA, Enrique (2014) - La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio SOLER – *Ed. Universidad complutense de Madrid (en espagnol)*

KEEFE, Simon P, Ed. (2012) - The Cambridge Companion to the Concerto – *Ed. Cambridge University Press, coll. Cambridge Companions to Music (en anglais).*

KING, Alec Hyatt (1988) – La Musique de chambre de MOZART – *Ed. Actes Sud.*

KOLLIAS, Phivos-Angelos (2003)^o - Survey of GYÖRGY LIGETI's Compositional Techniques from 1960 to 1970, with specific reference to the 'Cello Concerto' - PhD diss., Anglia Polytechnic University - Cambridge, 2003.

LIGETI, György (Posth., 2013) - L' Atelier du Compositeur – *Ed. Contrechamps.*

LOCKSPEISER, Edward & HALBREICH, Harry (1989) – Claude DEBUSSY - *Ed. Fayard, coll. Les indispensables de la musique.*

MAMY, Sylvie (2011) – Antonio Vivaldi – *Ed. Fayard*

MARNAT, Marcel (1995-a) – Joseph HAYDN, La mesure de son siècle— *Ed. Fayard, coll. 'Musique'.*

MARNAT, Marcel (1995-b) – Maurice RAVEL— *Ed. Fayard, coll. 'Musique'.*

MARNAT, Marcel (2005) – Giacomo PUCCINI — *Ed. Fayard, coll. 'Musique'.*

MARX, Adolf Bernhard (1837-1847 rééd. 2022) – Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bände - *Breitkopf und Härtel, Leipzig; rééd: Forgotten Books (en allemand).*

MASSIN Brigitte & Jean (1976) - Ludwig van BEETHOVEN - *Fayard, coll. Musique.*

MASSIN Brigitte & Jean (Rév. 1990) - Wolfgang Amadeus MOZART, édition augmentée – *Fayard, coll. Les indispensables de la musique.*

MASSIN, Brigitte (1993) – Franz SCHUBERT — *Ed. Fayard, coll. 'Musique'. Nouv. éd. rev. et corr.*

MAUBON, René (2019) – Hector BERLIOZ ou la passion de la musique — *De Paris Ed. Max Chaleil.*

MIRABEL, Martin (2019) – Domenico SCARLATTI — *Ed. Actes Sud, coll. 'Musique'.*

PERREAU, Stéphane (2001) - Joseph BODIN de BOISMORTIER, 1689-1755 - un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières— *Ed. Presses du Languedoc ; coll. Patrimoine et création.*

PERREAU, Stéphane (2007) - Jan Dismas ZELENKA – *Ed. Bleu Nuit ; coll « Horizons », n° 9.*

PINCHERLE, Marc (1953 rééd. 1985) ° - Jean-Marie LECLAIR - Sa vie - Son oeuvre. Discographie – *Ed. L'Harmattan, coll. 'Les introuvables'.*

PLACE, Adelaïde de (2003) - Girolamo FRESCOBALDI – *Ed. Fayard ; coll « Musique ».*

RAMEAU, Jean-Philippe (1755, rééd. 2011) - Erreurs Sur La Musique Dans L'encyclopédie – *Ed. Nabu Press.*

REB, Sylvaine (1995) ° - L'Aufklärung catholique à Salzbourg - L'œuvre réformatrice (1772-1803) de Hieronymus von COLLOREDO – *Ed. Peter Lang, coll. PLG HUMANITIES, coll. CONTACTS, Vol. 1, Etudes et documents n° 33.*

ROLE, Claude (2015) - FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC (1734-1829) : Un musicien à Paris, de l'Ancien Régime au roi Charles X – *Ed. l'Harmattan, coll. Univers musical.*

ROLLAND, Romain (1910 rééd. 2005) - HAENDEL – *Ed. Actes Sud, coll. Classica.*

ROSEN, Charles (1971, trad. rééd. 2000) - Le style classique : HAYDN, MOZART, BEETHOVEN – *Ed. Gallimard, coll. Tel.*

ROSEN, Charles (trad. 1993) - Formes sonate – *Ed. Actes Sud, coll. 'série musique'.*

ROSEN, Charles (2007) - Les sonates pour piano de BEETHOVEN – *Ed. Gallimard.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1753, rééd.2019) - Lettre sur la musique Française – *Ed. Hachette Bnf , coll. 'littérature'.*

SCHENKER, Heinrich (1935 rééd. 1993) - L'écriture libre [1935]. Seconde édition revue et adaptée par Oswald Jonas. Trad. de l'allemand par N. Meeüs. Titre original : Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, vol. 3). *Liège, Mardaga, 1993, 2 vol. (vol. 1, Textes : 158 p., vol. 2 : Exemples musicaux : 131 p.).*

THANH, Philippe (2005) – Gaetano DONIZETTI – *Ed. Actes Sud, coll. Classica.*

THIEBLOT, Gilles (2021) – Ernest CHAUSSON – *Ed. Bleu Nuit.*

THIELLAY, Jean-Philippe (2018) – MEYERBEER – *Ed. Actes Sud, coll. Classica.*

TUBEUF, André (2010) – VERDI: De vive voix – *Ed. Actes Sud, coll. Classica.*

TURRENTINE, Herbert C. (1968) ° – The Prince de CONTI, a Royal Patron of Music - « Musical Quarterly » (54) 1968, p. 309-315. (en anglais)

TURRENTINE, Herbert C. (1979) ° – Johann SCHOBERT : A Reappraisal of His Musical Style and Historical Significance- « American Music Teacher » 19 janvier 1979 (en anglais)

VENTURINI, Philippe (2003) – Arcangelo CORELLI – *Ed. Fayard, coll. Mlrare.*

VAN de, Gilles & DENIZEAU, Gérard (2019) – opéra italien – *Ed. Bleu nuit, coll. Horizons / Musique.*

VIGNAL, Marc (1997) – Les fils BACH – *Ed. Fayard, coll. musique.*

WALKER, Alan (1990) – Franz LISZT (2 tomes) – *Ed. Fayard, coll. musique.*

6.2 - SITES INTERNET d'INTERET au 01/01/2024

BROSSE, Jean-Patrice	http://jeanpatrice-brosse.com/
CENTRE de MUSIQUE baroque de VERSAILLES	https://cmbv.fr/
CLAVECIN	https://lorenzocipriani.wixsite.com/accueil/clavecine
ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS	https://www.universalis.fr/encyclopedie/johann-schobert/
FESTIVAL du COMMINGES	https://www.festival-du-comminges.com/
FREE-SCORES	https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=92578
HARMONIE (cours gratuit)	https://e-harmonie.e-monsite.com/
IRCAM catalogue BRAHMS	https://www.ircam.fr/ressources/base-des-compositeurs-brahms/
HISTOIRE de la MUSIQUE	https://www.cosmovisions.com/musiqueChrono.htm
MUSICOLOGIE	https://www.musicologie.org/
MUSOCOLOGIE (USA)	https://www.amsmusicology.org/
MUSICOLOGIE.ORG⁴⁵	https://www.musicologie.org/Biographies/s/schobert_johann.html
PARTITIONS gratuites⁴⁶	https://imslp.org/wiki/Category:Schobert,_Johann
WIKIPEDIA	https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann_Schobert

6.3 – TENTATIVE de DISCOGRAPHIE de J. P. BROSSE au 01/01/2024

Malheureusement, bien des disques sont épuisés ou extrêmement difficiles à trouver. Nous suggérons cependant à l'audiophile passionné de rester à l'affût d'éventuelles ventes d'occasion. Internet est fiable à ce point de vue et nous avons personnellement pu acquérir des disques intéressants par ce moyen (et notamment les deux disques consacrés à J. SCHOBERT).

d'AGINCOURT, François – Missa in Assumptione Beatae Mariae Virginiae (grand orgue de la Cathédrale de Saint Bertrand de Comminges)- J. P. BROSSE – *Psalmus.*

ATTAIGNANT, Pierre – Jeux d'orgue et de voix- J. P. BROSSE – *Psalmus.*

⁴⁵ Essentiellement excellentes biographies et listes d'œuvres. Quelques analyses simples.

⁴⁶ IMSLP (*International Musical Scores Library Project*) est une très précieuse et méritoire initiative à but non lucratif ayant collecté un nombre impressionnant de partitions de musique de tout genre.

BACH, Jean-Sébastien – « J. P. BRO SSE joue BACH à la Cathédrale Sainte Marie de Saint Bertrand de Comminges » (BWV 542, 564, 544, 539, 562, 538) – J. P. BRO SSE – *Saphir Productions*.

BACH, Jean-Sébastien – Six sonates pour violon et clavecin BWV 1014 - 1019 – J.P.WALLEZ, J. P. BRO SSE – *Psalmus*.

BACH, Jean-Sébastien – L’art de la fugue – J. P. BRO SSE – *Psalmus*.

BALBASTRE, Claude Bénigne – Premier livre de clavecin – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

BALBASTRE, Claude Bénigne – Pièces de clavecin manuscrites – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

BALBASTRE, Claude Bénigne – Les quatre suites de Noël s – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

CORRETTE, Michel – « Les amusements du Parnasse » - Pièces de clavecin – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

CORRETTE, Michel – Premier livre de clavecin, œuvre XII (1734) & divertissements (1779) – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

CORRETTE, Michel – Six concertos pour orgue et six instruments – – J. P. BRO SSE (grand orgue de la Cathédrale de Saint Bertrand de Comminges) & Concerto rococo – *Disques Pierre Verany*.

COUPERIN, Armand Louis – Pièces de clavecin – J. P. BRO SSE -*Disques Pierre Verany*.

COUPERIN, François – Messes d’orgue – J. P. BRO SSE, chœur grégorien du Val de Grâce – *EMI Classics, coll. Réflexe*.

DIVERS – Les Premiers chefs d’œuvre de l’orgue français – J. P. BRO SSE – *Arion*.

DIVERS – « Trois siècles de mélodies Espagnoles » – I. GARCIZANS, J. P. BRO SSE – *Arion*.

DIVERS – « Batailles à Versailles » – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre VERANY*.

DIVERS – « Le concert des oiseaux à Versailles » – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre VERANY*.

DIVERS – « Le clavecin au siècle des Lumières » – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre VERANY*.

DIVERS – « Le siècle d’or du clavecin » – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre VERANY*.

DUPHLY, Jacques – Pièces de clavecin, premier livre (1744) – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

DUPHLY, Jacques – Pièces de clavecin, deuxième livre (1748) – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*

DUPHLY, Jacques – Pièces de clavecin, troisième et quatrième livre – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*

LEBEGUE, Nicolas – Premier livre d’orgue – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

RAISON, André – Messes d’Orgue des 3° et 8° Ton – J. P. BRO SSE, ensemble Vox cantoris dir. Jean-Chriqtophe CANDEAU – *Disques Pierre Verany*.

ROYER, Nicolas Pancrace – Pièces de clavecin – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

SIMON, Simon – Pièces de clavecin, œuvre 1° (1761) – J. P. BRO SSE – *Disques Pierre Verany*.

SOLER, Padre Antonio – Quintettes II, I, VI pour clavecin et cordes (2 violons, alto et basse) – J. P. BRO SSE & Concerto rococo – *Disques Pierre Verany*.

SOLER, Padre Antonio – Quintettes III, IV, V pour clavecin et cordes (2 violons, alto et basse) – J. P. BRO SSE & Concerto rococo – *Disques Pierre Verany*.

ANNEXE – LA MORT de Johann SCHOBERT d’après le baron GRIMM

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 par ce refus, tous sortent de ce cabaret, et en gagnent 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. 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.

Baron Frédéric-Melchior Grimm, lettre de septembre 1767.



Figure 21 – Selon la maréchaussée, le suspect numéro un d’après la déposition du baron GRIMM