



Jacques-François
Gallay

Préludes, Caprices, Fantaisies -
Concerts Cachés

Anneke Scott natural horn

Préludes, Caprices, Fantaisies – Concerts Cachés

Solo works for horn by
Jacques-François Gallay (1795-1864)

Anneke Scott *natural horn*

cor solo by Marcel-Auguste Raoux (1823)

'A remarkable musician, authority and expert on a notoriously tricky instrument, Anneke never forgets that performing is about communicating enjoyment and having the courage of one's convictions.'

Andrew Manze

Jacques-François Gallay (1795–1864)

Douze grands caprices, Op. 32

Préludes mesurés et nonmesurés, Op. 27

Fantaisies mélodiques, Op. 58

1. Caprice No. 1	[2:37]	18. Prélude No. 24	[1:55]
2. Fantaisie No. 21	[1:42]	19. Caprice No. 7	[3:02]
		20. Fantaisie No. 4	[1:31]
3. Prélude No. 32	[2:13]		
4. Caprice No. 2	[2:41]	21. Prélude No. 31	[0:50]
5. Fantaisie No. 12	[1:48]	22. Caprice No. 8	[3:40]
		23. Fantaisie No. 5	[2:04]
6. Prélude No. 23	[1:51]		
7. Caprice No. 3	[4:05]	24. Prélude No. 27	[1:28]
8. Fantaisie No. 7	[1:18]	25. Caprice No. 9	[2:30]
		26. Fantaisie No. 16	[2:10]
9. Prélude No. 40	[1:53]		
10. Caprice No. 4	[1:13]	27. Prélude No. 16	[0:59]
11. Fantaisie No. 15	[1:41]	28. Caprice No. 10	[1:39]
		29. Fantaisie No. 19	[1:14]
12. Prélude No. 30	[2:17]		
13. Caprice No. 5	[3:25]	30. Prélude No. 28	[1:43]
14. Fantaisie No. 14	[1:42]	31. Caprice No. 11	[4:23]
		32. Fantaisie No. 18	[1:54]
15. Prélude No. 18	[1:15]		
16. Caprice No. 6	[1:41]	33. Prélude No. 25	[1:05]
17. Fantaisie No. 13	[1:45]	34. Caprice No. 12	[4:00]
		35. Fantaisie No. 3	[1:08]
		Total playing time	[72:39]



'In Anneke Scott we have a "natural" horn player in more ways than one. On an instrument which is perilous at the best of times her technique is such that one is aware only of intellect, musicianship and a glorious pallet of sound.'

Pavlo Beznosiuk

Préludes, Caprices, Fantaisias – Concerts Cachés

Caprice: A kind of free musical piece, in which the composer, without submitting himself to any theme, gives free reign to his genius, and submits himself to the fire of composition.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768

During the eighteenth century the horn evolved from a simple hunting instrument sounding signals redolent of the sports field to become an integral member of the orchestra and a versatile solo and chamber instrument. When composers such as Bach, Handel, and Vivaldi began to incorporate the horn into their compositions, the instrument was restricted to the notes of the harmonic series; this led composers to exploit the highest regions of the instrument's range, where there was a greater possibility of fashioning melodies. As the century progressed a technique known as hand technique was developed, whereby the performer modifies the notes of the harmonic series by movements of the hand inside the bell of the instrument – this made a larger range of notes and colours available to performers and composers.

While the advent of the valve in the early

nineteenth century was readily embraced by some, France remained a bastion of hand technique and boasted a number of virtuosi on the instrument, including Jacques-François Gallay. Gallay was born in Perpignan in 1795. His earliest musical training was with a local musician, Artus, with whom the ten year old Gallay studied solfège. Two years later he began to learn the horn with his father, an amateur horn player; his early progress is thought to have been due more to the student's disposition than to the teacher's talent. Gallay first came to public attention when, at the precocious age of fourteen, he stepped into the shoes of the indisposed cor solo (principal horn) of the local theatre orchestra. This was all the more remarkable as the work in question was Devienne's *Les Visitandines*, which contains a demanding obligato horn solo in the aria 'O toi dont ma mémoire'.

For a time Perpignan offered Gallay sufficient musical opportunities both as a horn player and as a composer, but eventually, encouraged by visiting musical dignitaries, Gallay made the decision to travel to Paris with a view to enrolling at the Conservatoire. From its early days the Paris Conservatoire placed the training of wind and brass students at the centre of its curriculum, thereby attracting several important teachers. The calibre of hand-horn players in France helped to prevent the new

valve-horn gaining acceptance during the nineteenth century, and led instead to the development of a hand technique that pushed the instrument almost to its limits. Gallay was to epitomise this level of musicality and virtuosity. His career was however almost thwarted from the start as, despite being accepted as a student by Louis Dauprat, horn professor of the conservatoire, Gallay, now aged twenty-four, was technically too old to enrol. But dispensation was eventually granted and Gallay was accepted on both the horn and the composition courses.

Upon graduation Gallay quickly established himself in the Parisian musical scene. He initially joined the orchestra of the Odéon, but this position was soon superseded by his appointment as cor solo of the Théâtre-Italien, a position that would bring him into contact with a number of important musicians such as Giovanni Rossini, to whom Gallay dedicated his Op. 26 Grand Quatuor. Whilst this was not the only position Gallay was to hold – he was a member of the Société des Concerts au Conservatoire, the Chapelle Royale, the Musique de Roi, the Cercle Musicale (also known as the Société Musical) and a professor at the Paris Conservatoire – this was a role that greatly influenced his compositions, which are highly dramatic works, redolent of Italian Grand Opera. In recognition of the high regard in which he was held, Gallay was

awarded the Chevalier de la Légion d'Honneur.

In accounts of Parisian musical life we often see Gallay identified as one of the leading performers of the time. An 1832 review commented:

M. Gallay, M. Tulou, M. Labarre, here are three names who provide the idea of perfection for their three instruments. Each of these artists seem to be born for his instrument: I cannot conceive of the harp without M. Labarre, the horn without M. Gallay, or the flute without M. Tulou.

Anonymous, *Revue Musicale*, 28 January 1832

In 1845 Berlioz despaired at the standard of wind playing in the orchestra formed for the Beethoven anniversary celebrations in Vienna, asking why they could not have asked a musician of Gallay's calibre for the role of principal horn.

It is in these contemporary commentaries that we learn how different the concert life of this time was to that of our own. Solo instrumentalists were by default composers as well and charged with creating much of their own repertoire. This was especially the case with wind and brass instrumentalists who saw rapid development of their instruments during the century. This made them best placed to understand the risks and the

potential of emerging designs and techniques. Solo performances often took place in private soirées and salons in which spontaneity was encouraged.

An essential skill for instrumentalists was the ability to improvise, to extemporise on popular themes of the day and to prelude before and between works. The art of prelude was widely discussed in treatises of the day. This practice had several roles. Primarily it signaled to the audience that the performance was beginning, either by a commanding, acrobatic prelude that demanded their attention, or by something more surreptitious, that slowly attracted the audience's ear and seamlessly segued into the main work. It also gave the performer the opportunity to gauge the acoustic of the room, the responsiveness and tuning of his or her instrument, and, importantly, the chance to impress the assembled company with his or her powers of improvisation.

Many performers resented the pressure put on them by audiences to improvise, often on suggested themes. Mendelssohn found it deeply unpleasant and after a performance in Munich was:

annoyed, for I was far from being satisfied with myself, and I am resolved never to do it in public again – it is both an abuse and an absurdity.

Felix Mendelssohn in a letter to his father,
18 October 1831

Gallay, as principal horn of the Théâtre Italien, would have found himself performing many of the most popular works of the time. The vogue for Italian grand opera created an audience with a thirst for the well known themes from these works. Berlioz, though an admirer of Gallay, found this craze tiresome:

M. Gallay came next to play to us a pot-pourri on themes by Bellini, for solo horn. The talent of this virtuoso has been known and appreciated for a long time; the opinion of artists and amateurs is unanimous on this subject. Excellent embouchure, surety of intonation, accuracy, purity of sound, good taste in ornaments, he has all that constitutes a horn player of the first order. We would have liked much more, however, to hear him in a piece genuinely composed for him, rather than this collection of cavatines, the principal fault of which is being unavoidable at the present time. Singers and instrumentalists of all kinds, live only on the themes of Bellini. In the salons, at concerts great and small, and even in the streets, thanks to military bands, one hears



Jacques-François Gallay Lithograph by Nicolas-Eustache Maurin.
With kind permission of the Universitätsbibliothek Frankfurt (S36_G04034).

only the duo from *I Puritani*, or the cavatine from *La Straniera*; despite all this, the horn solo by M. Gallay was no less vigorously applauded and this was only fair...

Hector Berlioz, *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 14th of February, 1836

The title of **Douze Grands Caprices** (1835) inevitably brings to mind the 24 *Capricci* of Paganini. The Italian virtuoso had visited Paris in 1831 and in 1832 both Paganini and Gallay are pictured together in a group portrait by Lemercier of the leading musicians in Paris. During the nineteenth century many composer-musicians, including the pianists Herz and Thalburg, the violinists Rode, Kreutzer, David and Gasse, the cellists Franchomme and Piatti, the flautists Delusse and Seydler, the oboist Braun, and the bassoonist Ozi, published collections of caprices. Caprices are in effect extended preludes; often written on a grander scale, they are more developed compositions offering greater expressive breadth and a higher level of virtuosity. The Gallay compositions impose many technical demands on the performer and, like the Paganini works, appear not to have been performed as a complete set. However, the expressive range of the pieces, from the contemplative *onzième* and the acrobatic *dixième* to the heroic *deuxième*, gives the impression of a larger work full of

possibilities. Moreover, Gallay does not specify the key, or crook, of the instrument; this offers further interpretative possibilities for the performer, who can exploit the various colours of the different crooks and marry them to the atmosphere of each individual Caprice while creating a harmonic framework that gives structure to the complete set. In this recording a selection of Gallay's 1835 **Quarante préludes mesurés et nonmesurés** have been used to set the scene for each Caprice, and each Caprice is in turn is followed by one of the more melodic **Fantaisies** dating from the early 1850s.

After Gallay's death in 1864 his daughter donated one of his instruments, a Lucien-Joseph Raoux cor-solo built in 1821 to the Paris Conservatoire (the term 'cor-solo' in this context refers to a design of hand-horn which used only internal crooks in the solo keys of D, E flat, E, F and G; the cor d'orchestre had a full set of terminal crooks, better designed for orchestral performance). This instrument may well have been Gallay's prize when Gallay was awarded the Paris Conservatoire's premier prix in 1821 and it is now housed in the Cité de la Musique, Paris. The Raoux family were the leading makers of horns in France for many years and their surviving instruments are now housed in many important museums. Lucien-Joseph's son, Marcel-Auguste, took on the family business alongside his work as a horn player, he was second horn to Gallay

in the Théâtre-Italien and eventually replaced Gallay on his retirement. I am greatly indebted to the Bate Collection, Oxford who kindly loaned to me their 1823 Marcel-Auguste Raoux cor solo for this recording.

© 2012 Anneke Scott

Préludes, Caprices, Fantaisies – Concerts Cachés

„Caprice: eine Art freies musikalisches Werk, in dem der Komponist, ohne sich einem Thema zu unterwerfen, seinem Talent freien Raum gibt und sich dem Feuer der Inspiration überlässt.“

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768

Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich das Horn von einem einfachen Jagdinstrument, das sportliche Signale blies, zu einem wesentlichen Mitglied des Orchesters und einem vielseitigen Solo- und Kammermusikinstrument. Als Komponisten wie Bach, Händel und Vivaldi damit begannen das Horn in ihre Kompositionen miteinzubeziehen, war das Instrument noch auf die Töne der Naturtonreihe beschränkt, was dazu führte, daß die Komponisten vor allem das höchste Register des Instruments ausnutzen, da es mehr Möglichkeiten zur

Melodienbildung bot. Im Laufe des Jahrhunderts wurde eine Technik entwickelt, die Stopftechnik genannt wurde. Dabei modifizierte der Spieler die Noten der Naturtonreihe mit Handbewegungen im Schalltrichter, wodurch für Spieler und Komponisten eine größere Breite von Tönen und Klangfarben ermöglicht wurde.

Während die Einführung der Ventile im frühen 19. Jahrhundert von vielen freudig begrüßt wurde, blieb Frankreich weiterhin eine Bastion der Stopftechnik und brachte eine Reihe von hervorragenden Virtuosen des mit dieser Technik gespielten Horns hervor. Einer von diesen war Jacques-François Gallay. Gallay wurde 1795 in Perpignan geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er von einem ortsansässigen Musiker namens Artus, bei dem der zehnjährige Gallay Solfège studierte. Zwei Jahre später begann er bei seinem Vater, einem Laienmusiker, das Horn zu erlernen. Die schnellen Fortschritte hatten vermutlich mehr mit der Begabung der Schülers als den Fähigkeiten des Lehrers zu tun. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erweckte Gallay das erste Mal im frühen Alter von 14 Jahren, als er den indisponierten cor solo (Solohornisten) des lokalen Theaters vertrat, um so bemerkenswerter, da es sich bei dem betreffenden Stück um Deviennes *Les Visitandines* handelte, das ein anspruchsvolles obligates Hornsolo in der Arie 'O toi dont ma

mémoire' enthält.

Eine Zeit lang bot Perpignan Gallay sowohl als Hornist als auch als Komponist genügend musikalische Herausforderungen, aber letztendlich, ermutigt von durchreisenden musikalischen Honoratioren entschied Gallay sich dazu nach Paris zu reisen, mit dem Plan am Pariser Conservatoire zu inskribieren. Die Ausbildung auf den Holz – und Blechblasinstrumenten war am Pariser Conservatoire von Anfang an ein zentraler Schwerpunkt des Lehrplans, wodurch mehrere wichtige Lehrer gewonnen werden konnten. In Frankreich trug die bemerkenswerte Qualität der Naturhornisten dazu bei die Durchsetzung des neuen Ventilhorns im 19. Jahrhundert zu vermeiden und führte zu einer Entwicklung der Stopftechnik, die das Instrument bis fast an die Grenzen des Möglichen führte. Gallay ist ein Musterbeispiel für diesen Grad an Musikalität und Virtuosität. Seine Karriere jedoch wurde gleich am Anfang fast vereitelt: obwohl er von Louis Dauprat, dem Hornprofessor am Conservatoire als Schüler angenommen worden war, war er mit seinen 24 Jahren nach den Regeln des Conservatoires zu alt um noch zu inskribieren. Dispens wurde jedoch bald gewährt und Gallay wurde als Horn – und Kompositionsstudent aufgenommen.

Nach seinem Abschluß etablierte Gallay sich

schnell in der Pariser Musikwelt. Er trat erst ins Odéon Orchester ein, diese Stelle wurde aber bald durch seine Berufung als cor-solo des Théâtre-Italien ersetzt, eine Stellung, die ihn mit einer Reihe wichtiger Musiker wie etwa Giovanni Rossini in Kontakt brachte. Gallay widmete Rossini sein Op 26 Grand Quatuor. Die Position am Théâtre-Italien war nicht die einzige die Gallay bekleiden sollte – er war auch Mitglied der Société des Concerts au Conservatoire, der Chapelle Royale, der Musique de Roi, des Cercle Musical (auch bekannt als Société Musical) und Professor am Pariser Conservatoire – aber es war doch eine Stellung, die seine Kompositionen in großem Maße beeinflusste, höchst dramatische Werke, die an die große italienische Oper erinnern. In Anerkennung seines hohen Ansehens, wurde Gallay der Titel Chevalier de la Légion d'Honneur verliehen.

In Berichten aus dem Pariser Musikleben wird Gallay oft als einer der führenden Künstler seiner Zeit bezeichnet. Eine Kritiker schreibt im Jahr 1832:

„M. Gallay, M. Tolou, M. Labarre, hier sind drei Namen die die Idee der Perfektion auf ihren drei Instrumenten personifizieren. Jeder einzelne dieser Künstler scheint für sein Instrument geboren worden zu sein: ich kann mir die Harfe nicht ohne M. Labarre vorstellen, das Horn nicht ohne M. Gallay oder



die Flöte ohne M. Tulou.“

Anonymous, *Revue Musicale*, 28. Januar 1832.

Als Berlioz im Jahr 1845 an der Qualität der Holzbläser des für die Beethoven-Feierlichkeiten in Wien zusammengestellten Orchesters verzweifelte, fragte er, warum denn nicht ein Musiker von Gallays Rang für die Position des ersten Horns verpflichtet worden war.

Aus diesen Kommentaren ist zu erkennen, wie unterschiedlich das Konzerteleben der damaligen Zeit zu unserem heutigen war. Instrumentalsolisten waren automatisch auch Komponisten und hatten die Aufgabe einen großen Teil ihres Repertoires selbst hervorzubringen. Dies war besonders bei den Blasinstrumente der Fall, da das Jahrhundert eine rapide Entwicklung dieser Instrumente mit sich brachte. Die Virtuosen auf den Blasinstrumenten waren in der besten Position, sowohl die Risiken als auch das Potential der neu aufkommenden Bauformen und Techniken zu verstehen. Soloauftritte fanden oft in privaten Soiréen und Salons statt, wo Spontanität erwartet wurde.

Für Instrumentalisten war die Fähigkeit zu improvisieren eine unerlässliche Fertigkeit, man extemporierte über die neuesten populäre Melodien und präludierte vor und zwischen den aufgeführten Werken. Die

Kunst des Präludierens wurde in den Schriften der Zeit ausführlich behandelt. Die Praxis hatte mehrere Funktionen. In erster Linie signalisierte es den Zuhörern den Beginn des Konzertes, entweder mit einer energischen, akrobatischen Einleitung, welche die Aufmerksamkeit des Publikums erregte, oder aber ein unmerklicher, verstohlener Beginn der erst langsam das Ohr der Zuhörer erreichte und daraufhin nahtlos ins Hauptwerk überging. Dem Vortragenden gab das die Möglichkeit die Akustik des Raumes zu erkunden, die Ansprache und Stimmung seines Instruments zu prüfen und, am wesentlichsten von allem, die Gelegenheit die versammelte Gesellschaft mit der Macht seiner Improvisation zu beeindrucken.

Viele der Künstler hassten diesen Druck des Publikums über oft spontan vorgeschlagene Melodien zu improvisieren. Mendelssohn fand es zutiefst unangenehm und schrieb nach einem Konzert in München:

„Die Leute waren sehr zufrieden, wollten mit Klatschen garnicht endigen ... , aber ich war ärgerlich, den mir hatte es mißfallen und ich werde es öffentlich nicht wieder thun; es ist ein Mißbrauch und ein Unsinn zugleich.“

Felix Mendelssohn in einem Brief an seinen Vater, 18. Oktober 1831

Gallay wird sich als erster Hornist des Théâtre-

Italien oft in der Situation gefunden haben, viele der populären Melodien seiner Zeit vortragen zu müssen. Die Mode der italienischen großen Oper schuf ein Publikum, das nach den berühmten Melodien dieser Werke verlangte. Berlioz, obwohl er ein Bewunderer Gallays war, fand diesen Wahn ermüdend.

„Als nächstes kam M. Gallay um uns ein Potpourri von Themen Bellinis für Solohorn vorzuspielen. Das Talent dieses Virtuosen ist seit langem bekannt und bewundert, die Ansichten von Künstlern und Liebhabern sind in dieser Hinsicht einstimmig. Ausgezeichneter Ansatz, Sicherheit der Intonation, Genauigkeit, Reinheit des Klanges, guter Geschmack der Verzierungen, er hat alles was einen erstklassigen Hornisten ausmacht. Wir hätten es allerdings sehr vorgezogen ihn mit einem Stück zu hören, das tatsächlich für ihn komponiert worden war, als mit dieser Ansammlung von Cavatinen, deren größter Fehler ihre derzeitige Unvermeidbarkeit ist. Sänger und Instrumentalisten jeder Art leben nur von den Melodien Bellinis. In den Salons, bei großen und kleinen Konzerten, und dank der Militärkapellen hört man sogar auf der Straße nur noch das Duo aus *I Puritani*, oder die Cavatine aus *La Straniera*. Trotzdem wurde das Hornsolo von M Gallay um nichts weniger lebhaft mit Beifall bedacht und das war nur gerecht...“

Hector Berlioz, *La Revue et Gazette musicale de Paris*. Februar, 1836

Der Titel **Douze Grands Caprices** (1835) erinnert unvermeidlich an die 24 Capricci von Paganini. Der italienische Virtuose hatte 1831 Paris besucht, 1832 wurden sowohl Paganini als auch Gallay in einem Gruppenbild von Lemercier abgebildet, das die führenden Musiker von Paris darstellt. Während des 19. Jahrhunderts veröffentlichten eine Reihe von Virtuosen-Komponisten Sammlungen von Capricen, so etwa die Pianisten Herz und Thalburg, die Geiger Rode, Kreutzer, David und Gasse, die Cellisten Franchomme und Piatti, die Flötisten Delusse und Seydler, der Oboist Braun und der Fagottist Ozi. Capricen sind genau genommen erweiterte Präludien. Die Kompositionen sind oft im großen Stil weiter ausgeführt und bieten eine größere expressive Bandbreite und ein höheres Maß an Virtuosität. Die Kompositionen von Gallay haben hohe technische Anforderungen und scheinen, wie auch die Paganini-Werke, nicht als geschlossener Zyklus aufgeführt worden zu sein. Nichtsdestoweniger, die Reichweite an Expressivität der Stücke, von der nachdenklichen onzième über die akrobatischen dixième hin zur heroischen deuxième, gibt den Eindruck eines größeren Werkes mit vielen Möglichkeiten. Überdies macht Gallay keine genauen Angaben zur Tonart oder den zu verwendenden Bögen des Instruments; das lässt weitere

Interpretationsmöglichkeiten für den Ausführenden offen, der somit die unterschiedlichen Klangfarben der verschiedenen Bögen ausnutzen und mit der Atmosphäre der jeweiligen Caprice verbinden kann während ein harmonischer Rahmen geschaffen wird, der der ganzen Sammlung Struktur gibt. In dieser Aufnahme wurde eine Auswahl von Galays **Quarante préludes mesurés et nonmesurés** von 1835 verwendet um die Stimmung für jede Caprice zu vorbereiten. Jeder der Capricen folgt wiederum eine der melodischeren **Fantaisies** aus den frühen 1850er Jahren.

Nach Gallays Tod 1864 schenkte seine Tochter eines seiner Instrumente, ein 1821 von Lucien-Joseph Raoux gebautes cor-solo, dem Pariser Conservatoire (die Bezeichnung „cor-solo“ weist in diesem Zusammenhang auf ein Naturhorn hin das nur interne Bögen in den Solo-Tonarten, D, Es, E, F und G verwendete; das cor d'orchestre hatte einen vollständigen Satz an Endbögen, die besser für das Orchesterspiel geeignet waren). Dieses Instrument, das heute in der Cité de la Musique in Paris aufbewahrt wird könnte sehr wohl Gallays Preis gewesen sein, als ihm 1821 der Premier Prix des Pariser Conservatoire verliehen wurde. Die Familie Raoux war in Frankreich viele Jahre lang führend in der Herstellung von Hörnern, ihre erhaltenen Instrumente werden heute

sin vielen wichtigen Museen aufbewahrt. Der Sohn von Lucien-Joseph, Marcel-Auguste, übernahm den Familienbetrieb neben einer Tätigkeit als Hornist, er war zweiter Hornist neben Gallay im Théâtre-Italien und übernahm schließlich nach dessen Ausscheiden seine Position. Ich bin der Bate Collection in Oxford zu großem Dank verpflichtet, von der mir freundlicherweise ihr 1823 cor solo von Marcel-Auguste Raoux fuer diese Aufnahme zur Verfügung gestellt wurde.

© 2012 Anneke Scott
Translation by Daniella Braun

Préludes, Caprices, Fantaisias – Concerts Cachés

Caprice: Sorte de Pièce de musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie et se livre à tout le feu de la composition.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768

Au cours du dix-huitième siècle, l'évolution du cor a été telle qu'il est passé du rôle de simple instrument de chasse, dont les sonorités, associées à des signaux, appartenaient plutôt au domaine du sport, à celui de membre à part entière de l'orchestre aussi bien que de soliste et chambriste. Lorsque des compositeurs

comme Bach, Handel et Vivaldi commencent à intégrer le cor dans leurs compositions, l'instrument est encore réduit aux notes appartenant aux séries d'harmoniques, ce qui a induit les compositeurs à utiliser le registre aigu de l'instrument dans lequel ils avaient une plus grande possibilité de créer des mélodies. Puis au fil des siècles, une technique connue sous le nom de » la main « s'est développée, par laquelle le musicien modifie les notes des séries d'harmoniques par des mouvements de la main à l'intérieur du pavillon de l'instrument. Ceci permit aux compositeurs et musiciens d'accéder à un éventail plus large en notes et en couleurs.

Alors que l'arrivée des pistons est très bien accueillie dans le reste du monde musical, la France reste un bastion qui revendique la technique de la main avec un bon nombre de virtuoses en la matière, incluant Jacques-François Gallay. Gallay est né à Perpignan en 1775. L'éducation musicale de ses jeunes années s'est faite auprès d'un musicien local, Arthus, avec qui il apprend le solfège. Il a alors dix ans. Deux ans plus tard, il commence le cor avec son père, un corniste amateur. Ses progrès sont réputés avoir été dûs plus à sa bonne disposition qu'au talent de son professeur. Sa première apparition publique remarquée a lieu lorsqu'il vient remplacer le cor solo de

l'orchestre local du haut de ses 14 ans. On devine un talent précoce. C'est un exploit particulièrement remarquable quand on sait que l'œuvre en question était *Les Visitandines* de Devienne, qui contient un obligato de cor solo difficile dans l'aria 'O toi dont ma mémoire'.

Pendant quelque temps Perpignan offrit à Gallay assez d'opportunités musicales en tant que corniste et compositeur, mais finalement, encouragé par les dignités musicales de passage, il décida de se rendre à Paris dans l'idée de s'inscrire au Conservatoire. Dès ses origines le Conservatoire de Paris a placé l'enseignement des bois et des cuivres au centre de son programme, attirant par là même de nombreux professeurs importants. La prééminence du cor à main en France a contribué à freiner l'acceptation du cor à piston, et a permis le développement d'une technique de la main qui a poussé l'instrument presque à ses limites. Gallay incarna ce niveau de virtuosité et de musicalité. Sa carrière a cependant failli échouer dès le début, car bien qu'il ait été accepté dans sa classe par Louis Dauprat, professeur de cor au conservatoire, Gallay, âgé de 24 ans, était administrativement jugé comme trop vieux pour s'inscrire. Il obtint finalement une dérogation, tant pour le cor que la composition.

A l'issue de son diplôme il s'établit rapidement dans la vie musicale parisienne. Il joignit d'abord l'orchestre de l'Odéon mais ce poste fut vite remplacé par celle de cor solo du Théâtre-Italien, position qui le mit en contact avec quantité de musiciens notoires tels que Giovanni Rossini à qui Gallay dédia son Op.26 Grand Quatuor. Même si ce poste n'a pas été le seul de sa carrière – il fut membre de la Société des Concerts du Conservatoire, de la Chapelle Royale, de la Musique du Roi, du Cercle Musical (aussi connu comme la Société Musicale), et professeur au Conservatoire de Paris – ce rôle a beaucoup influencé ses œuvres, très dramatiques, aux saveurs de Grands Opéra Italiens. Le haut respect dans lequel il était tenu lui valut de recevoir la Légion d'honneur.

Dans des chroniques de la vie musicale parisienne on voit souvent Gallay, identifié comme l'un des interprètes principaux de l'époque. Un article de 1832 commente:

M. Gallay, M. Tulou, M. Labarre, voici trois noms qui donnent l'idée de la perfection de trois instruments. Chacun de ces artistes semble être né pour son instrument: je ne conçois pas la harpe sans M. Labarre, le cor sans M. Gallay, ou la flûte sans M. Tulou.

Anonymous, *Revue Musicale*, 28 Janvier 1832

En 1845 Berlioz se désespère du niveau des instruments à vent réunis pour la célébration anniversaire de Beethoven à Vienne, demandant pourquoi ils ne pouvaient pas demander un corniste du calibre de Gallay pour le cor principal.

Dans ces commentaires contemporains, on découvre à quel point la vie musicale de l'époque était différente de la nôtre. Les instrumentistes solo étaient, par défaut, des compositeurs chargés de créer beaucoup de leur propre répertoire. C'était particulièrement le cas pour les instruments à vent qui ont connu un développement très rapide durant ce siècle. Ceci les mettait dans la meilleure position pour comprendre les risques et potentiels des développements techniques et de designs émergents. Des concerts solos avaient souvent lieu dans des salons et soirées privées au cours desquels la spontanéité était encouragée.

Une des qualités essentielles des instrumentistes était leur capacité à improviser, orner et varier des thèmes populaires le jour même et en prélude dans les intervalles. Cet art de préluder est très largement exposé dans les traités de l'époque. Cette pratique avait plusieurs rôles: d'abord elle signalait à l'audience

que le concert allait commencer, soit par un prélude impérieux et acrobatique, qui exigeait leur attention, soit plus subtilement en attirant l'attention lentement et l'emmenait jusqu'à l'œuvre principale. Cela donnait aussi l'opportunité au musicien de jauger l'acoustique de la salle, la réactivité et l'accord de son instrument, et, bien sûr, la possibilité d'impressionner l'assemblée avec sa capacité d'improvisation. Beaucoup de musiciens ressentaient la pression que l'audience leur imposait à improviser souvent sur des thèmes suggérés par elle. Mendelssohn trouvait cela très déplaisant et après un concert à Munich il était:

'contrarié, car j'étais loin d'être satisfait de moi-même, et je suis résolu à ne jamais le refaire en public. C'est autant un abus qu'un absurdisté.'

Felix Mendelssohn, dans une lettre à son père, le 18 Octobre 1831

Gallay, en tant que cor solo du Théâtre-Italien, a dû interpréter la plupart des œuvres les plus populaires de l'époque. La mode de l'opéra italien créait dans l'audience une soif pour les grands thèmes connus de ces œuvres. Il semble que Berlioz, quoiqu'admirateur de Gallay, ait trouvé cette manie fatigante.

M. Gallay est venu ensuite nous faire entendre un pot-pourri sur des thèmes de Bellini, pour cor solo. Le talent de cet

virtuose est connu et apprécié depuis long-temps; l'opinion des artistes et des amateurs est unanime à son sujet. Embouchure excellente, sûreté d'intonation, justesse, pureté de son, bon goût dans les ornements, il a tout ce qui constitue le corniste de premier ordre. On eût beaucoup mieux aimé cependant l'entendre dans un morceau réellement composé pour lui, que dans cette collection de cavatines dont le principal défaut est d'être inévitables en ce moment. Chanteurs, cantatrices, instrumentistes de toute espèce, ne vivent plus que sur les thèmes de Bellini. Dans les salons aux concerts grands et petits, dans les rues, grâce aux musiques militaires, on n'entend que le duo des Puritans, ou la cavatine de la Staniera; malgré tout, le solo de cor de M. Gallay n'en a pas moins été vigoureusement applaudi, et c'était justice...

Hector Belioz, *La Revue et Gazette musicale de Paris*, le 14 Février, 1836

Le titre **Douze Grands Caprices** (1835) rappelle inévitablement les 24 caprices de Paganini. Le virtuose italien était passé à Paris en 1831 et l'on voit Gallay et Paganini ensemble sur une photo prise par Lemercier, dans un portrait de groupe des musiciens principaux de Paris. Pendant le 19^{ème} siècle, quantité de musiciens-compositeurs, (incluant les pianistes Herz et Thalburg, les violonistes Rode, Kreuzer, David et Gasse,

les violoncellistes Franchomme et Piatti, les flûtistes Delusse et Seydler, le hautboïste Braun et le bassoniste Ozi) publièrent des collections de caprices. Les caprices sont en effet des préludes augmentés, souvent écrits à une plus grande échelle, ce sont des compositions plus développées qui offrent des possibilités larges d'expression et un plus haut niveau de virtuosité. Les caprices de Gallay imposent à l'interprète une très grande exigence technique et, comme l'œuvre de Paganini, ne semblent pas avoir été exécutés comme un ensemble complet. Cependant la variété expressive de l'œuvre, le contemplatif onzième, l'acrobatique dixième et jusqu'à l'héroïque deuxième, donnent la sensation d'une œuvre plus grande et pleine de possibilités. De plus Gallay n'indique pas la clé ni le ton souhaité pour l'instrument, ce qui offre plus de possibilité interprétative pour le musicien, qui peut exploiter la variété de couleur des différents tons en fonction de l'atmosphère de chaque caprice, tout en donnant un 'environnement' harmonique qui donne une structure à l'ensemble complet. Dans cet enregistrement, une sélection des Quarante préludes mesurés et non mesurés de 1835 a été utilisée pour planter le décor de chaque caprice, et chaque caprice est à son tour suivi par une des Fantaisies, plus mélodiques, datant du début des années 1850.

Après la mort de Gallay en 1864 sa fille fit don d'un de ses instruments, un cor solo de Lucien-Joseph Raoux de 1821, au Conservatoire de Paris (le terme de 'cor-solo' dans ce contexte désigne un cor à main qui n'utilise que des tons internes dans les clés solo de Ré, Mi bémol, Mi, Fa et Sol; le cor d'orchestre avait un set de tons complet, plus adapté au métier d'orchestre). Cet instrument pourrait bien avoir été le prix de Gallay lorsqu'il reçut le Premier Prix du Conservatoire de Paris en 1821 et est maintenant exposé à la Cité de la Musique à Paris. La famille Raoux était le principal fabricant de cors en France pendant plusieurs années; ceux de leurs instruments qui ont survécu sont maintenant exposés dans d'importants musées. Le fils de Lucien-Joseph, Marcel-Auguste, reprit l'entreprise familiale en même temps que son travail en tant que corniste (il était le second cor de Gallay au Théâtre-Italien et le remplaça finalement, quand celui-ci prit sa retraite). Je suis très reconnaissante à la Collection Bate, à Oxford, qui m'a gracieusement prêté son cor-solo Marcel-Auguste Raoux de 1823 pour cet enregistrement.

© 2012 Anneke Scott
Translation by Lucile Perrin

Anneke Scott (natural horn)

Anneke Scott began her studies at The Royal Academy of Music, London with Pip Eastop and Andrew Clark. She was subsequently awarded prestigious scholarships to further her studies in France (with Claude Maury) and Holland (with Teunis van der Zwart), where she concentrated on period horn playing.

Since finishing her studies she has been in great demand with ensembles in the UK and continental Europe. She is principal horn of Sir John Eliot Gardiner's Orchestre Révolutionnaire et Romantique and The English Baroque Soloists, as well as The Orchestra of the Sixteen (dir. Harry Christophers), Europa Galante (dir. Fabio Biondi), Irish Baroque Orchestra (dir. Monica Huggett), Dunedin Consort and Players (dir. John Butt) and The Avison Ensemble (dir. Pavlo Besznosiuk). She has also frequently guested as principal horn with the Australian Chamber Orchestra (dir. Richard Tognietti).

For many years she has had a keen interest in chamber music which led to her becoming a founder member of The Etesian Ensemble. Through this ensemble she met the fortepianist Kathryn Cok with whom she formed a duo specialising in Classical and Romantic repertoire for horn and fortepiano. Their debut disc of virtuosic music for natural

horn and fortepiano from early nineteenth-century Vienna was released in June 2011 by Challenge Classics. She is also a founder member of ensemble F2 with whom she performed the Mozart Horn Quintet at London's Wigmore Hall in April 2009.

Anneke's activities are not confined to period performance. She has performed the music of Ligeti with the London Sinfonietta, and can be heard on two albums with the Nigel Waddington Big Band. Future plans also include a recording of *...une autre voix qui chante...* a new composition for solo natural horn by John Croft.

In 2007 Anneke was elected an Associate of the Royal Academy of Music, an honour awarded to past students of the Academy who have distinguished themselves in the music profession and made a significant contribution to their field, and in 2010 she was awarded a Gerard Finzi Scholarship to undertake research in Paris into the works of Jacques-François Gallay.

www.annekescott.com

Anneke Scott (Naturhorn)

Anneke Scott begann ihre Studien an der Londoner Royal Academy bei Pip Eastop und Andrew Clark. Ihr wurden daraufhin renommierte Stipendien verliehen um ihre Studien in Frankreich (bei Claude Maury) und Holland (bei Teunis van der Zwart) fortzusetzen, wo sie sich auf historische Aufführungspraxis spezialisierte.

Seit dem Abschluss ihres Studiums ist sie bei Ensembles in Großbritannien und in Europa sehr gefragt. Ist erste Hornistin von Sir John Eliot Gardiners Orchestre Révolutionnaire et Romantique und The English Baroque Soloists, sowie beim Orchestra of the Sixteen (Harry Christophers), Europa Galante (Fabio Biondi), Irish Baroque Orchestra (Monica Huggett), Dunedin Consort and Players (John Butt) und The Avison Ensemble (Pavlo Besznosiuk). Sie ist auch regelmäßig als erstes Horn beim Australian Chamber Orchestra (Richard Tognietti) zu Gast.

Seit vielen Jahren interessiert sie sich sehr für Kammermusik, was dazu führte, daß sie Gründungsmitglied des Etesian Ensemble wurde. In diesem Ensemble traf sie auf die Fortepianistin Kathryn Cook, mit der sie ein Duo formierte das sich auf klassisches und romantisches Repertoire für Horn und Fortepiano konzentriert.

Ihre Debutaufnahme von virtuoser Musik fuer Naturhorn und Fortepiano aus dem Wien des frühen 19. Jahrhunderts wurde im Juni 2011 bei Challenge Classics veröffentlicht. Sie ist auch Gründungsmitglied des Ensembles F2 mit dem sie im April 2009 Mozarts Hornquintett in der Londoner Wigmore Hall spielte.

Annekes Tätigkeiten beschränken sich nicht auf die historische Aufführungspraxis. Sie trat mit der London Sinfonietta mit Musik von Ligeti auf und ist auf zwei Alben der Nigel Waddington Big Band zu hören. Weitere Pläne umfassen eine Aufnahme von *...une autre voix qui chante...*, eine Neukomposition für Solo-Naturhorn von John Croft.

2007 wurde Anneke zum Associate of the Royal Academy of Music ernannt, eine Ehrung die an ehemaligen Studenten vergeben wird, die sich im Musikgewerbe ausgezeichnet und in ihrem Gebiet wichtige Beiträge geliefert haben. 2010 bekam sie das Gerald Finzi Stipendium verliehen, um in Paris Forschungen über Jacques-François Gallay durchführen zu können.

www.annekescott.com

Anneke Scott (cor naturel)

Anneke Scott a commencé ses études à la Royal Académie de Musique de Londres avec Pip Eastop et Andrew Clark. On lui a par la suite attribué des bourses prestigieuses pour continuer ses études en France (auprès de Claude Maury) et en Hollande (avec Teunis van der Zwart) où elle a concentré son attention sur l'interprétation historique.

Depuis qu'elle a fini ses études elle est très demandée par des ensembles aussi bien en Angleterre que dans le reste de l'Europe. Elle est cor solo des orchestres de Sir John Eliot Gardiner – Orchestre Romantique et Révolutionnaire et The English Baroque Soloists – mais aussi de The Orchestra of the Sixteen (dir. Harry Christophers), Europa Galante (dir. Fabio Biondi), Irish Baroque Orchestra (dir. Monica Huggett), Dunedin Consort and Players (dir. John Butt), the Avison Ensemble (dir. Pavlo Beznosniuk). Elle a aussi fréquenté l'Australian Chamber Orchestra (dir. Richard Tonigetti) en tant que cor solo invité.

Elle a développé depuis longtemps un grand intérêt pour la musique de chambre ce qui l'a amenée à être un membre fondateur de Etesian Ensemble. Grâce à cet ensemble elle a rencontré Kathryn Cok, fortepianiste, avec qui elle a formé un duo

spécialisé dans le répertoire classique et romantique pour cor et piano.

Leur premier disque de musique virtuose pour cor naturel et piano du début du 19ème viennois a été produit en juin 2011 par Challenge Classics. Elle est aussi membre fondateur de l'ensemble F-2 avec lequel elle a joué le quintette avec cor de Mozart au Wigmore Hall de Londres en avril 2009.

L'activité d'Anneke ne se réduit par à l'approche historique: elle a interprété la musique de Ligeti avec le London Sinfonietta et on la retrouve dans deux albums avec le Nigel Waddington Big Band. A l'avenir elle a prévu d'enregistrer *Une autre voix qui chante...* composée récemment par John Croft, pour cor-solo naturel.

En 2007 Anneke a été élue Associate of the Royal Academy of Music, un honneur accordé aux anciens étudiants qui se sont distingués dans la profession musicale et ont apporté une contribution significative dans leur domaine particulier. En 2010 elle a reçu la bourse Gérard Finzi pour entreprendre une recherche à Paris autour des œuvres de Jacques-François Gallay.

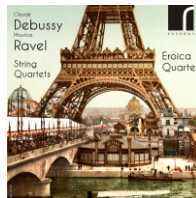
www.annekescott.com

More titles from Resonus Classics



Mendelssohn: Octet Op. 20
World premiere recording of original 1825 version
Performed on gut strings
Eroica Quartet and Friends
RES10101

'Altogether it's a splendid performance – a must for all who treasure this masterpiece.'
BBC Music Magazine – Chamber Disc of the Month



Ravel & Debussy: String Quartets
Performed on gut strings
Eroica Quartet
RES10107

'Refreshingly rethought interpretations of a classic quartet coupling [...] thought-provoking deeply satisfying performances'
The Strad – 'The Strad Recommends'

© 2012 Resonus Limited

© 2012 Anneke Scott under exclusive license to Resonus Limited
Recorded in the Musée national de Port Royale des Champs, France, on 22-24 November 2010
Producer: Claude Maury – Engineer and Editor: Hannelore Guittet
Executive Producer: Adam Binks
Photography © John Croft
Recorded at 96kHz resolution
Cover image: Venus de Milo (c. 100 BC), attr. to Alexandros of Antioch

With thanks to the Finzi Trust, the Bate Collection (Oxford),
the Musée National de Port Royale des Champs (France) and John Croft for their assistance.

DDD – MCPS

RESONUS LIMITED – LONDON – UK

info@resonusclassics.com
www.resonusclassics.com



