

Jacques-François

# GALLAY



*Chamber music for natural horn ensemble*

Trois grands trios pour trois cors, Op. 24

Grand quatuor pour quatre cors, Op. 26



*Les Chevaliers de Saint Hubert*

Anneke Scott

Joseph Walters

Jorge Renteria-Campos

Martin Lawrence

# Jacques-François Gallay (1795-1864)

## Chamber music for natural horn ensemble

---

### Les Chevaliers de Saint Hubert

Anneke Scott  
Joseph Walters  
Jorge Renteria-Campos  
Martin Lawrence  
*natural horns*

About Jacques-François Gallay: Préludes, Caprices & Fantaisies (RES10114):

*'Anneke Scott's playing is bold and dramatic, Gallay's  
theatrical background reflected in the music's swagger'*  
The Arts Desk

*'These are key works in the history of horn playing [...] Anneke is to be  
congratulated on her artistry and her zeal in bringing these works to us.'*  
The Horn Player

### Trois grands trios pour trois cors en Mi, Op. 24 *Three grand trios for three horns in E, Op. 24*

#### Premier trio

- |                                      |        |
|--------------------------------------|--------|
| 1. Allegro marziale                  | [3:16] |
| 2. Andante con moto                  | [2:26] |
| 3. Menuetto et Trio – Allegro Vivace | [3:08] |
| 4. Allegro vivo                      | [1:25] |

#### Deuxième trio

- |                                     |        |
|-------------------------------------|--------|
| 5. Allegro maestoso                 | [2:53] |
| 6. Adagio non troppo                | [3:46] |
| 7. Scherzo et Trio – Allegro vivace | [3:50] |
| 8. Allegro agitato                  | [2:24] |

#### Troisième trio

- |   |        |
|---|--------|
| 9. Allegro moderato                     | [3:23] |
| 10. Andante grazioso                    | [2:22] |
| 11. Menuetto et Trio – Allegro moderato | [2:53] |
| 12. Finale – Vivace con brio            | [2:35] |

### Grand Quatuor pour quatre cors en différents tons, Op. 26 *Grand Quartet for four horns in different crooks, Op. 26*

- |                                 |        |
|---------------------------------|--------|
| 13. Allegro con brio e risoluto | [6:47] |
| 14. Andante con moto            | [6:35] |
| 15. Scherzo et Trio – Presto    | [3:02] |
| 16. Finale – Vivace             | [4:05] |

Total playing time [54:43]



Jacques-François Gallay

(Jacques-Francois Gallay Lithograph by Nicolas-Eustache Maurin. With kind permission of the Universitätsbibliothek Frankfurt (S36\_G04034))

### Jacques-François Gallay (1795-1864) Chamber music for natural horn ensemble

From its origins in the hunt, the horn was called to a higher destiny, and passed from the hands of the hunter into those of more skilled performers. This wild and raucous voice, the terror of the inhabitants of the woods, has softened to the point of delighting us with its flattering sound. The art of Punto, Duvernoy, Dauprat, Gallay, giving it a new life, enriched it with a multitude of colours that nature seemed to want to refuse to it. Still brilliant and sonorous in all that reminds one of its original purpose, the horn is tender and moving in the cantabile.

Marie Pierre Yves and Léon Escudier  
*Dictionnaire de musique théorique  
et historique*, 1854

Horn ensembles probably predate the earliest notated music for the instrument. The hunt's servants who played the early hunting horns would be called upon to provide entertainment for hunters after their sport. In his 1637 *Harmonie Universelle* the French theorist Marin Mersenne outlines how, 'if huntsmen wish to have the pleasure of playing together in four or more parts', they could create simple homophonic music by playing instruments of different lengths:

[...] it is fairly easy, as long as they are able to play the right notes, and adjust the length and breadth of their horns, observing the same ratios as organ pipes: for example,

if the largest horn is 6 feet long, it will play a 5th lower against the one which is 4 feet long.

I write elsewhere that their breadth must be in the ratio of 3:2. And if one adds a third horn, 3 feet long, it will play a 4th above the second, so that the three will make a perfect trio, and play the three main notes of the first mode: and it will be easy to add three or four others to them to play the other chords.

Marin Mersenne *Harmonie  
Universelle*, 1637

The popularity of hunting horn ensembles was not just down to enjoyment of the sound; indeed some, such as Lady Mary Wortley Montagu, disliked the fashion. Writing from Vienna in 1717 she complained that the music would have been good '[...] if they had not that detestable custom of mixing hunting horns with it, that almost deafen the company'. Part of the enthusiasm for horn ensembles was certainly due to the spectacle and the implication of wealth. However, the horn, as symbol of the hunt, was also associated with honour, virtue and chivalry:

It is not easy to find a prince who doesn't admire  
my art;

It is rather most highly cherished in every court.  
When one stalks the wary game in the green forest  
And gives the flushed swine the cold steel,  
Then is the heart made courageous by my horn.  
Nor is there a feast where my music does not delight.

Johann Christoph Weigel *Musicalisches  
Theatrum*, c. 1722

The development of the instrument from the early hunting horn into the classical instrument known as the natural horn, or hand horn, provided horn players with a greater range of notes and colours. Two distinct genres of horn playing emerged that of *cor alto* (high horn) and *cor basse* (low horn). Whilst the *cor alto* players would more frequently play the melodic line, *cor basse* players were highly regarded for their larger range which often incorporated virtuosic broken chords and stopped notes. As the two roles were considered as equally important, many horn players disliked the titles of 'first' or 'second' horn, preferring instead the more egalitarian titles of *cor alto* and *cor basse*. There was an explosion in chamber music for horn duo: pairs of horn players including Carl Thürschmidt (1753–97) and Johann Palsa (1752–92) from Oettingen-Wallerstein, the brothers Lewis Henry (1769–1830) and Vincent Thomas Leander (born 1770) from England ('the most celebrated horn-players in Europe'), and the brothers Joseph (born 1755) and Peter (born 1766) Petrides from Prague ('much admired performers on the horn'), all had prominent careers as duettists and toured Europe to great acclaim.

This enthusiasm spread to larger ensembles; the Bohemian composer Anton Reicha

(1770–1836) contributed further to his impressive output of wind chamber music by composing twenty-four horn trios (Op. 82) and twelve trios for two horns and cello or bassoon (Op. 93). In 1811 the horn player Louis-François Dauprat (1781–1868), aged thirty and already enjoying an illustrious career, was, according to Fétis, 'discontented with the results of his studies in composition' and it was to Reicha that he turned, studying with him for three years and attributing 'all that he learned in the art of composition' to his 'skilful master'. The two were to become colleagues at the Paris Conservatoire, where Dauprat was appointed Professor of Horn in 1816 and Reicha Professor of Counterpoint and Fugue in 1818. It was for Dauprat that Reicha composed much of his chamber music including horn. Dauprat also contributed greatly to the horn ensemble repertoire, composing trios, quartets and a Grand sextuor.

Jacques-François Gallay (1795–1864) was the most distinguished pupil of Dauprat. 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 obbligato 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, attracting several important teachers. The calibre of hand-horn players in France helped 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 Dauprat, 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, notably Giovanni Rossini. Whilst this was not the only position Gallay was to hold – he was a member of the Société du Concerts du Conservatoire, the Chapelle Royale, the Musique de Roi, the Cercle Musical (also known as the Société Musical) and 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 created 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 would 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

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 both the risks and the potential of emerging designs and techniques. Gallay was a prolific composer, writing over sixty works and contributing to every genre of horn repertoire, from solo caprices and preludes through to large works for horn and orchestra. In addition to his solo works for horn, Gallay composed two of the most challenging works for horn ensemble; the set of **Trois grands trios** Op. 24 and the **Grand quatuor** Op. 26.

The *Trois grands trios* call for an ensemble of three horns in E, the same key that Reicha writes for in his Op. 82 *Trios*. Whilst the Reicha works, dating from some time before 1815, contain technical challenges for all three musicians, the Gallay trios, composed roughly fifteen years later, are much more dramatic and developed works. The title 'Grands Trios'

seems apt: each set is constructed with a quasi-symphonic structure of opening Allegro, slow movement, menuet or scherzo and trio, and virtuosic finale.

The Premier Trio is probably the most affable of the three works opening with an upbeat 'Allegro marziale'. A contemplative 'Andante con moto' in E minor follows, but this more reflective mood does not last forever as the movement melts into a cantabile coda. The third movement is a robust 'Menuet' with its sweeter companion 'Trio' and the final 'Allegro vivo' with its fanfares and galloping gait hints at the hunting origins of the instruments.

In the *Deuxième Trio* Gallay explores a darker sound world, deeply influenced by the tragic bravura arias that Gallay would have heard and played in the Théâtre Italien opera pit. From the opening cries of the 'Allegro maestoso' the G-sharp minor tonality immediately calls for different colours from the instruments. The 'Adagio non troppo' is a gentle barcarole with a beautiful arioso melody. The opening of the 'Allegro vivace (Scherzo)' is reminiscent of Mozart's Symphony No. 40 in G minor, whilst the accompanying 'Trio' is a waltz, elegant, though at times, grotesque. The opening to the finale, an anguished 'Allegro agitato' gives way, briefly, to a more spirited 'Più Allegro', yet concludes in the impassioned

spirit of the opening movement.

Contrapuntal amblings open the amiable *Troisième Trio*. The 'Andante grazioso' is a pleasant intermezzo before the darker 'Menuetto – Allegro moderato' and the babbling 'Trio – Più allegro'. The 'Finale – Vivace con brio' is a sprightly conclusion to the work.

During the eighteenth century the horn became a central component of the orchestra, with most ensembles requiring two horn players. For composers who may have wanted to write more advanced music requiring horns, the fixed tonality of the instruments proved to be a challenge. The classical instrument is in effect built in one key, which is dictated by the length of the instrument. Hand technique (the method whereby players move their right hand in the bell, altering the overall length of the instrument in order to produce notes from outside the harmonic series, and often altering the timbre in the process) allows the horn player to play in a range of keys, but if the music modulates far from the main key then the instrument is not as effective. One solution to this problem, used as early as 1724 in Handel's *Giulio Cesare*, is to combine pairs of horns in different keys. Dauprat's *Grand Sextuor*, dedicated to 'his colleagues'

takes this technique of writing for horns in different keys to an extreme. Scored for three *cors altos* and three *cors basses* he requires every crook from C alto down to B flat basso, thereby creating a huge array of colours and tonalities.

Gallay's *Grand Quatuor pour quatre cors en différents tons* Op. 26 uses the same idea, but instead of scoring for pairs of horns in the same key he writes for four horns each in a separate crook: the first in G, the second in E, the third in D and E, and the fourth in C basso. Dedicated to Rossini (who himself wrote *Le rendez-vous de chasse*, a quartet for horns) the quartet is a spirited work which, given the additional player and greater potential in terms of tonalities available in comparison to the earlier Op. 24 trios, develops Gallay's compositional style for horn ensemble. As with the trios, this is an operatic world with voices and characters jostling and bantering.

During the nineteenth century concerts would often be hosted by organisations such as publishing houses, newspapers and specialist music publications. The premier of the *Grand Quatuor* was given at a soirée held at the piano maker Dietz's on Saturday the 19th of January, 1833. Gallay headed the stellar horn quartet, with his former teacher Dauprat on second, Joseph Meifred

on third and Martin-Joseph Mengal on fourth. These four musicians, who with J.-F. Rousselot, made up the horn section of the Société des Concerts du Conservatoire at this time. They shared the concert platform on this particular evening with a number of other eminent musicians, including Franz Liszt.

From the opening fanfare the 'Allegro con brio e risoluto' is a stirring scene-setter in the bright, joyful key of G major. The 'Andante con moto' pensively broods between E minor and E major with the contrasting bucolic romp of a 'Scherzo' with its pastoral 'Trio' harking once more to the horns agrarian origins. The theme of the 'Finale – Vivace', used self-referentially by Gally in his later *Vingt-deux fantaisies mélodiques* Op. 58, provides a playful and humorous finale. Gally weaves in the themes of the previous movements before concluding with a very Italianate operatic coda.

After Gally'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 Gally's prize when he 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 Gally in the Théâtre-Italien and replaced Gally on his retirement. The instruments used in this recording include a number of original instruments by members of the Raoux family; we are greatly indebted to the Bate Collection, Oxford who kindly made available their 1823 Marcel-Auguste Raoux cor-solo for this recording.

© 2013 Anneke Scott

### Les Chevaliers de Saint Hubert

Formed in 2011, initially to record Gally's Grand Quatuor, the musicians of Les Chevaliers de Saint Hubert comprise four of the leading period horn players in Europe. The four, frequently to be found working together as the horn section of ensembles

such as the Orchestre Revolutionnaire et Romantique, The Kings Consort or the Australian Chamber Orchestra, specialise in performing on historical horns. These instruments range from the earliest baroque horns and cor de chasse, the wonderful colourful classical and romantic era hand horns, through to the many varieties of early valve instruments that flourished in the nineteenth and twentieth centuries before the establishment of what today's audiences would recognise as the modern horn.

[www.les-chevaliers.eu](http://www.les-chevaliers.eu)

«Consacré à la chasse dès son origine, le cor a été appelé depuis à de plus hautes destinées, et a passé des mains du chasseur dans celles des plus habiles exécutants. Cette voix rauque et sauvage, la terreur des hôtes des bois, s'est adoucie au point de nous ravir par des sons flatteurs. L'art des Punta [Punto], des Duvernoi, des Dauprat, des Gally, lui donnant une nouvelle existence, l'a enrichie d'une multitude de tons que la nature semblait lui vouloir refuser. Brillant et sonore dans tout ce qui rappelle sa destination primitive, le cor est tendre et pathétique dans le cantabile.»

Marie Pierre Yves et Léon Escudier,  
*Dictionnaire de musique théorique  
et historique*, 1854

La musique pour ensemble de cors tire ses origines d'une époque où la tradition orale

n'avait toujours pas fait place à l'écrite. On peut donc supposer que la musique pour cors commença bien avant les premières partitions qui nous sont parvenues. Les serviteurs de la chasse, qui jouaient les premiers cors de chasse, avaient pour fonction de divertir les chasseurs au retour de leur activité préférée. Dans son traité de *l'Harmonie Universelle* paru en 1637, le théoricien français Marin Mersenne souligne que «si les Chasseurs veulent avoir le plaisir de faire des Concerts à quatre ou plusieurs parties», ils pouvaient inventer une musique simple à plusieurs voix parallèles en jouant des instruments de différentes longueurs:

«...il est assez aysé, pourveu qu'ils sçachent faire les tons justes, & qu'ils proportionnent tellement la longueur & la largeur de leurs Trompes, qu'elles gardent les memes raisons que les tuyaux d'Orgues: par exemple, si le plus grand Cor à six pieds de long, il sera le Diapente en bas contre celuy qui aura 4 pieds de longueur: je diray ailleurs si leurs largeurs doivent estre en raison Sesquialtere. Et si l'on adjouste un troisieme Cor long de trois pieds, il fera la Quarte contre le second, de sorte que les trois feront un Trio parfait, & toucheront les trois principales chordes du premier mode: ausquels il sera aysé d'en adjouster trois ou quatre autres pour faire les autres accords.»

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1637

La popularité des ensembles de trompes de chasse ne reposait pas uniquement sur le

plaisir que procurait leur écoute ; en effet, certains, tel Lady Mary Wortley Montagu, en détestaient la pratique. Elle se plaint à Vienne en 1717 que la musique serait de bonne qualité «sans l'horrible mélange des cors de chasse, qui ne font, selon moi, qu'un bruit assourdissant.» Une partie de l'enthousiasme pour les ensembles de cors était certainement redevable au spectacle que procurait la vue de tels groupes, ainsi qu'à l'étalage par la noblesse de sa richesse. Néanmoins, le cor, en tant que porte-étendard de la chasse, évoquait également l'honneur, la vertu et la chevalerie.

«Il n'est pas aisé de trouver un prince qui n'admire pas mon art ; C'est plutôt fortement apprécié dans chacune des cours. Lorsque quelqu'un traque le jeu méfiant dans la verte forêt Et donne aux porcs rougis l'acier à froid, Alors le cœur est fait courageux par le cor. Non plus qu'il n'y a un festin où ma musique enchante.»

Johann Christoph Weigel, *Musicalisches Theaterum*, c. 1722

L'évolution de l'instrument en tant que simple cor de chasse vers le cor classique connu de nos jours sous le nom de cor naturel a permis d'élargir le registre de l'instrument ainsi que sa palette de couleurs. Deux genres distincts émergent alors parmi les cornistes de l'époque: ceux spécialisés

dans les notes aiguës (cor alto) et ceux dans les notes graves (cor basse). Alors que les cors altos jouaient fréquemment les lignes mélodiques, leurs collègues cors basses étaient particulièrement prisés pour l'étendue de leur registre, et pour leur habilité à produire une panoplie d'arpèges brisés et de sons bouchés. Les deux rôles étaient alors considérés d'égale importance : c'est pourquoi plusieurs préféraient les termes plus égalitaires de cor alto et cor basse, à ceux de premier et second cors. Il y avait également un engouement en musique de chambre pour les duos de cors. Parmi ces paires de cornistes qui se produisirent partout en Europe et dont l'histoire se souvient, notons Carl Thürschmidt (1753–97) et Johann Palsa (1752–92) d'Oettingen-Wallerstein, les frères Lewis Henry (1769–1830) et Vincent Thomas Leander (né en 1770) d'Angleterre («les plus célèbres cornistes d'Europe»), et les frères Joseph (né en 1755) et Peter (né en 1766) Petrides de Prague («artistes très admirés sur le cor»).

Cet enthousiasme s'est répandu à des groupes plus nombreux; le compositeur bohémien Anton Reicha (1770-1836), généreux contributeur du répertoire pour instruments à vent, composa Vingt-quatre trios pour cors, Op. 82 et Douze trios pour deux cors, violoncelle ou basson, Op. 93. En 1811, le corniste Louis-François Dauprat (1781–1868),



alors âgé de 30 ans et profitant déjà d'une superbe carrière, était, selon Fétis, «mécontent du résultat de ses études en composition» et c'est à Reicha qu'il confiera trois ans de nouvelles études. Fétis explique que «c'est aux conseils de ce maître habile qu'il [Dauprat] attribue ce qu'il a appris dans l'art d'écrire.» Les deux deviendront par la suite collègues au Conservatoire de Paris: Dauprat est nommé professeur de cor en 1816, alors que Reicha hérite de la classe de contrepont et de fugue en 1818. De nombreuses pièces de musique de chambre avec cor de Reicha furent écrites pour son confrère. Dauprat lui-même contribua à l'élargissement du répertoire pour ensemble de cors en composant des trios, des quatuors, ainsi que le Grand sextuor en do majeur.

Jacques-François Gallay (1795-1864) était l'élève le plus éminent de Dauprat. Né à Perpignan en 1795, il entreprend l'étude du solfège à l'âge de dix ans auprès d'un musicien local nommé Artus. Il s'initie deux ans plus tard au cor, que son père, lui-même corniste amateur, lui enseigne; ses progrès rapides seraient apparemment dûs à une certaine disposition naturelle de l'élève plutôt qu'au talent pédagogique du père. Ses débuts publics se produisent deux ans plus tard — à l'âge précoce de 14 ans — alors qu'il remplace au pied levé le cor solo d'un orchestre de théâtre régional. Encore plus

remarquable: l'œuvre au programme ce soir-là, *Les Visitandines* de Devienne, contient une partie exigeante de cor obligé dans l'air «Ô toi dont ma mémoire».

Pour un temps, satisfait des opportunités musicales qui s'offrent à lui comme corniste et compositeur, Gallay demeure à Perpignan, mais finalement, encouragé par les grands artistes de passage, il décide de se rendre à Paris dans le but de s'inscrire au Conservatoire. Dès sa création, le Conservatoire de Paris attire quelques-uns des meilleurs professeurs de l'époque et place au centre du cursus l'étude des instruments à vent. La qualité des cornistes naturels français du XIXe siècle a repoussé l'acceptation du nouveau cor à pistons, et a plutôt conduit à un développement extrême des possibilités offertes par la technique de bouchage de la main dans le pavillon. Gallay personifie à merveille ce niveau de virtuosité et de musicalité. Dès son audition au Conservatoire à l'âge de 24 ans, il est accepté par Dauprat dans sa classe, mais un détail technique — il était alors administrativement trop âgé pour intégrer cette institution — faillit contrecarrer ses plans. Heureusement, une dérogation fut accordée à Gallay et il fut admis dans les classes de cor et de composition.

À l'obtention de son diplôme, Gallay s'établit

rapidement au cœur de la vie musicale parisienne. Il est d'abord engagé à l'orchestre de l'Opéra, qu'il quittera peu après, ayant été nommé cor solo du Théâtre-Italien, un poste qui lui permettra de côtoyer nombre de musiciens notoires tels que Giovanni Rossini. Bien qu'il occupe plusieurs autres postes — il était membre de la Société des Concerts du Conservatoire, de la Chapelle Royale, de la Musique du Roi, du Cercle Musical (aussi connu sous le nom de la Société Musicale) et professeur au Conservatoire de Paris —, c'est cette position au Théâtre-Italien qui influencera grandement ses propres compositions, toujours bien dramatiques et d'esprit commun avec le Grand Opéra italien. En reconnaissance au grand respect dont il jouissait, Gallay reçut la Légion d'honneur.

Dans les chroniques de la vie musicale parisienne, Gallay est souvent décrit comme l'un des artistes les plus éminents de son époque. Un critique anonyme commente en 1832:

«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.»

Anonyme, *Revue Musicale*, 28 janvier 1832

Les instrumentistes-solistes de l'époque étaient également compositeurs et écrivaient naturellement une bonne partie de leur propre répertoire. C'était particulièrement le cas des instrumentistes à vent qui assistèrent au cours du siècle à un développement rapide des instruments et des techniques de jeu. Gallay était un compositeur prolifique, écrivant plus d'une soixantaine d'œuvres et contribuant à chacun des genres du répertoire pour cor, des caprices et préludes pour cor solo jusqu'aux compositions de plus grandes envergures pour cor et orchestre. En plus de ses nombreuses pièces pour cor solo, Gallay composa deux pièces des plus exigeantes pour ensemble de cors: les **Trois grands trios** Op. 24 et le **Grand quatuor** Op. 26.

Les Trois grands trios sont écrits pour un ensemble de trois cors en mi, la même tonalité utilisée par Reicha dans ses Trios, Op. 82. Alors que les trios de Reicha, composés peu avant 1815, contiennent des défis techniques élevés pour les trois instrumentistes, ceux de Gallay, écrits une quinzaine d'années plus tard, sont des œuvres plus dramatiques et élaborées. Le titre «Grands Trios» est ici bien approprié; chaque trio est calqué sur une structure quasi symphonique: d'abord un Allegro, suit un mouvement lent, puis un menuet (ou scherzo) et trio, et enfin, un final virtuose.



Le Premier trio est probablement le plus affable des trois œuvres: il s'ouvre par un *Allegro marziale* entraînant. Un *Andante con moto* en mi mineur au caractère méditatif suit, mais sans s'installer complètement puisque le mouvement se termine par une coda plus cantabile. Le troisième mouvement est un *Menuet* robuste qui est accompagné d'un *Trio* plus en douceur. Le trio s'achève sur un *Allegro vivo* qui, avec ses fanfares et son allure galopante, rappelle les origines de chasse de l'instrument.

Dans le Deuxième trio, Gallay développe un univers sonore plus sombre, influencé grandement par les airs de bravoure tragiques qu'il a maintes fois entendus et joués dans la fosse du Théâtre-Italien. Dès les premières notes arrachées de l'*Allegro maestoso*, la tonalité de sol dièse mineur affirme ses teintes différentes. L'*Adagio non troppo*, à la belle mélodie d'*arioso*, se laisse bercer au rythme d'une douce barcarolle. Le début de l'*Allegro vivace (Scherzo)* rappelle la Symphonie n° 40 en sol mineur de Mozart, alors que le Trio qui suit se déploie sous la forme d'une valse, tour à tour élégante et grotesque. Dès l'envolée du final, un *Allegro agitato* angoissé cède brièvement le pas à un *Più Allegro*, pour enfin se conclure par des élans passionnés qui rappellent le mouvement initial.

Un contrepoint tranquille ouvre le Troisième trio. L'*Andante grazioso* est un agréable intermezzo; suit un *Menuetto – Allegro moderato* plus sombre, puis le gentil bavardage du *Trio – Più allegro*. Le Finale – *Vivace con brio* conclut l'œuvre brillamment.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cor, presque toujours en paire, s'est assuré une place centrale au sein de l'orchestre. La tonalité choisie était alors un défi contraignant qui guettait les compositeurs désirant écrire de la musique plus complexe avec cors. L'instrument classique est en effet construit dans une seule tonalité qui est déterminée par la longueur totale de l'instrument. La technique de bouchage requiert du corniste un mouvement de la main droite dans le pavillon de son instrument, altérant ainsi la longueur totale du cor, pour produire les sons qui ne font pas partie de la série des harmoniques naturelles, mais au détriment de l'égalité du timbre. Cette technique permet au corniste de s'aventurer dans d'autres tonalités, mais souvent avec des résultats mitigés dans les tonalités trop éloignées du ton principal de l'instrument. En 1724, Handel contourne ce problème en utilisant deux paires de cors dans des tonalités différentes dans son opéra *Giulio Cesare*. Dans son Grand sextuor, dédié à «ses collègues», Dauprat utilise à l'extrême

les possibilités de cette même technique. Il écrit alors pour trois cors altos et trois cors basses, utilisant du même coup tous les tons de do alto à si bémol basso, et déployant ainsi une palette de couleurs et de tonalités jamais entendue auparavant. Le Grand quatuor pour quatre cors en différents tons, Op. 26 de Gallay utilise cette même idée, mais plutôt que d'écrire pour des paires de cors dans un même ton, il confie à chacun des cornistes un ton séparé: le premier en sol, le second en mi, le troisième en ré et en mi, et le quatrième en do basso. Dédié à Rossini (qui a lui-même écrit un quatuor pour quatre cors: *Le rendez-vous de chasse*), le quatuor de Gallay est une œuvre fougueuse qui, de par l'addition d'un corniste supplémentaire et la plus grande étendue de possibilités en terme de tonalités comparativement aux Trios Op. 24, constitue un développement important dans le style de composition pour ensemble de cors. Comme c'était le cas avec les trios, on retrouve également ici un univers opératique où les voix et les personnages se bousculent et se taquinent.

Tout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, des concerts étaient souvent organisés par des maisons d'édition, des journaux ou encore des publications musicales. La première audition du Grand quatuor s'est tenue

à une soirée de la sorte chez le facteur de pianos Dietz, le samedi 19 janvier 1833. Gallay, qui joua la partie de premier cor, compta sur une véritable équipe d'étoiles: au second pupitre, son ancien professeur Dauprat, Joseph Meifred au troisième et au quatrième, Martin-Joseph Mengal. Ces mêmes musiciens, avec l'addition de J.-F. Rousselot, constituaient à cette époque le pupitre de cors de la Société des Concerts du Conservatoire. Ils partagèrent la scène ce soir-là avec un certain nombre d'autres musiciens éminents, dont Franz Liszt.

Dès la fanfare initiale de l'*Allegro con brio e risoluto*, la brillante et joyeuse tonalité de sol majeur établit une atmosphère des plus excitantes. Ce mouvement est découpé selon la traditionnelle forme sonate. L'*Andante con moto*, qui oscille pensivement entre mi mineur et mi majeur, contraste avec le bucolique *Scherzo* et un *Trio* pastoral qui ressasse de nouveau les origines primaires des cors. Le thème du *Finale – Vivace*, que Gallay réutilise plus tard dans ses Vingt-deux fantaisies mélodiques, Op. 58, apporte une note enjouée et espiègle à ce dernier mouvement. Gallay conclut l'œuvre en ramenant les thèmes entendus précédemment avant de terminer par une brillante coda à la mode de l'opéra italien.

Après la mort de Gallay en 1864, sa fille fait don au Conservatoire de Paris de l'un de ses instruments: un cor solo de 1821 signé Lucien-Joseph Raoux. (Le terme «cor solo» fait ici référence à un modèle de cor naturel utilisant des tons insérés au centre de l'instrument et qui permet de jouer dans les tonalités principales du répertoire solo [ré, mi bémol, mi, fa et sol]; le cor d'orchestre, par opposition, utilise tous les tons de rechange, ce qui en fait un instrument idéal pour le répertoire d'orchestre.) On peut penser que cet instrument, maintenant à la Cité de la Musique à Paris, fut peut-être le prix reçu par Gallay à la suite de l'obtention de son Premier Prix au Conservatoire en 1821. La famille Raoux fut pendant plusieurs décennies une référence quant à la facture de cors naturels en France; ses instruments sont maintenant exposés dans plusieurs musées importants. Le fils de Lucien-Joseph, Marcel-Auguste, s'occupa de la compagnie familiale en plus de son travail comme corniste; il était le deuxième cor de Gallay au Théâtre-Italien et lorsque ce dernier se retira, il le remplaça au premier pupitre. Les instruments utilisés pour cet enregistrement comprennent quelques instruments originaux de la famille Raoux; nous sommes grandement redevables à la Bate Collection d'Oxford qui nous a gentiment prêté leur cor solo de

Marcel-Auguste Raoux, daté de 1823, pour cet enregistrement.

© 2013 Anneke Scott  
(Traduction: Pierre-Antoine Tremblay)

### Les Chevaliers de Saint-Hubert

Formé en 2011 avec comme projet initial d'enregistrer le Grand Quatuor de Gallay, l'ensemble Les Chevaliers de Saint-Hubert est formé de quatre musiciens spécialisés dans la pratique du cor ancien en Europe. Les quatre artistes se retrouvent souvent pour travailler ensemble en tant que pupitre des cors avec des ensembles utilisant les instruments d'époque tels que l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique, The Kings Consort ou l'Australian Chamber Orchestra. Les instruments qu'ils utilisent vont des premiers cors baroques ou cors de chasse, puis des cors naturels des périodes classique et romantique à la palette de couleurs et d'expressions des plus variées jusqu'aux différentes variétés d'instruments à pistons qui se sont développées au XIXe et XXe siècles et qui ont progressivement mené au cor moderne tel que nous le connaissons de nos jours.

[www.les-chevaliers.eu](http://www.les-chevaliers.eu)

„Ursprünglich ganz der Jagd geweiht war das Horn zu höheren Bestimmungen berufen und wurde aus den Händen des Jägers in die des kunstfertigeren Interpreten weitergereicht. Diese wilde und rauhe Stimme, die einst die Waldbewohner in Angst und Schrecken versetzte ist milder geworden, und zwar so sehr daß sie uns jetzt mit ihren schmeichelnden Tönen entzückt. Die Kunstfertigkeit von Punta, Duvernoy, Dauprat und Gallay verleiht dem Instrument ein neues Leben und bereichert es durch eine Vielfalt von Farben die die Natur ihm vorenthalten wollte. Immer noch brilliant und klangvoll wo es uns an seine ursprünglichen Zwecke erinnern will, ist das Horn zart und berührend in den gesanglichen Stellen.“

Marie Pierre Yves and Léon Escudier  
*Dictionnaire de musique théorique et historique*, 1854.

Die Tradition Hornensembles ist vermutlich älter als die früheste aufgezeichnete Musik für dieses Instrument. Die Jagdgehilfen die einst die Jagdhörner spielten hatten auch die Aufgabe nach der Jagd für die Unterhaltung der Jagdgesellschaft zu sorgen. In seiner *Harmonie Universelle* von 1637 erklärt der französische Theoretiker Marin Mersenne wie die Jäger „wenn sie das Vergnügen haben wollen in vier oder mehr Stimmen zusammenspielen“ einfache homophone Musik hervorbringen können indem sie

Instrumente von verschiedener Länge spielen:

„...es ist relativ einfach, so lange sie im Stande sind die richtigen Noten zu spielen und die Länge und Breite ihrer Hörner aufeinander abstimmen. Es sind die gleichen Relationen wie bei Orgelpfeifen zu beachten: zum Beispiel, wenn das größte der Hörner 6 Fuß lang ist, wird es eine Quinte tiefer klingen als eines von 4 Fuß Länge.

Wie schon anderenorts erwähnt muß die Breite im Verhältnis 3:2 stehen. Wenn man ein drittes Horn von 3 Fuß Länge hinzufügt wird es eine Quarte über dem zweiten klingen, sodaß die drei ein perfektes Terzett bilden und die drei Hauptnoten des ersten Modus spielen: es wird ist ein Leichtes drei oder vier weitere Hörner hinzuzufügen um die anderen Akkorde zu spielen.“

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1637

Die Beliebtheit der Jagdhornensembles lag nicht nur allein im Klanggenuß, konnten manche diese Mode doch gar nicht leiden. So schrieb etwa Lady Mary Wortley Montagu 1717 aus Wien, daß die Musik gut gewesen wäre „...wenn sie nicht diese abscheuliche Gewohnheit hätten Jagdhörner darunterzumischen, die die Gesellschaft fast taub machen“. Ein Teil der Begeisterung für Hornensembles lag sicher am spektakulären Schauspiel und der Zurschaustellung von Reichtum. Auch wurde das Horn, als Symbol der Jagd mit Ehre, Tugend und Ritterlichkeit assoziiert:

Es ist nicht leicht ein Fürst der meine Kunst nicht achtet vielmehr an jeden Hof wird Sie aufs höchst geliebt wann man den Schüchtern Wild in grünen Wald nach trachtet und dem erhitzten Schwein ein kaltes Eißen So wird von meinen Horn das Hertz in Muth gesetzt auch hält man kein Fest da nicht mein Mund ergötzet

Johann Christoph Weigel *Musicalisches Theatrum*, c. 1722

Die Entwicklung des Instruments vom einfachen Jagdhorn hin zum klassischen Instrument das wir als Naturhorn oder Handhorn kennen bescherte den Hornisten eine größeren Bandbreite an Tönen und Klangfarben. Zwei verschiedene Gattungen des Hornspiels traten hervor: das cor alto (hohes Horn) und cor basse (tiefes Horn). Während die cor alto Spieler meist die melodische Linien zu spielen hatten standen die cor basse Spieler auf Grund ihres größeren Tonumfangs, der oft virtuose zerlegte Akkorde und gestopfte Töne enthielt in hohem Ansehen. Da beiden Rollen als gleich wichtig angesehen wurden, lehnten viele Hornisten die Bezeichnung „erstes“ oder „zweites“ Horn ab und bevorzugten die gleichwertende Bezeichnung cor alto und cor basse. Es entstand eine wahre Flut von Kammermusik für Hornduette, berühmte Hornistenpaare waren etwa Carl Thürschmidt (1753-97) und Johann Palsa (1752-93) aus Oettingen-Wallerstein, die Brüder Lewis

Henry (1769-1830) und Vincent Thomas Leander (geb 1770) aus England („die berühmtesten Hornisten Europas“) und die Brüder Joseph (geb 1755) und Peter (geb 1766) Petrides aus Prag („hochgeschätzte Künstler des Hornspiels“), sie alle hatten herausragende Karrieren als Duettisten und machten mit viel Erfolg Konzertreisen durch ganz Europa.

Diese Begeisterung weitete sich auch auf größere Ensembles aus; der böhmische Komponist Anton Reicha (1770-1836) erweiterte das beeindruckende Ausmaß seines Schaffens an Bläserkammermusik um 24 Horntrios (Op. 82) und 12 Trios für zwei Hörner und Cello bzw Fagott (Op. 93). Der Hornist Louis-Francois Dauprat (1781-1868) war im Jahre 1811 30 Jahre alt und erfreute sich bereits einer glanzvollen Karriere als er Fetis zufolge jedoch „unzufrieden mit den Resultaten seiner Kompositionsstudien“ war und sich an Reicha wandte um bei ihm drei Jahre zu studieren. Diesem „kundigen Meister“ schrieb er „alles was er in der Kunst der Komposition gelernt habe“ zu. Später sollten die beiden Kollegen am Pariser Konservatorium werden, wohin Dauprat 1816 als Hornprofessor und Reicha 1818 als Professor für Kontrapunkt und Fuge berufen wurden. Für Dauprat hat Reicha einen Großteil seiner Kammermusik mit Horn komponierte. Dauprat trug ebenfalls

in großem Masse zum Repertoire für Hornensemble bei indem er Trios, Quartette und ein Grand sextuor komponierte.

Jacques-Francois Gally (1795-1864) war der bedeutendste Schüler von Dauprat. Gally wurde 1795 in Perpignan geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er von einem ortsansässigen Musiker namens Artus, bei dem der zehnjährige Gally Solfége 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 Gally 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 Gally sowohl als Hornist als auch als Komponist genügend musikalische Herausforderungen, aber letztendlich, ermutigt von durchreisenden musikalischen Honoratioren entschied Gally 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 vermeiden und führte zu einer Entwicklung der Stopftechnik, die das Instrument bis fast an die Grenzen des Möglichen führte. Gally 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 Gally wurde als Horn- und Kompositionsstudent aufgenommen.

Nach seinem Abschluß etablierte Gally 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. Gally widmete Rossini sein Op. 26 Grand Quatuor, Rossini erwiderte die Ehre indem er seine Introduction, Andante et Allegro Gally widmete. Die



Position am Théâtre-Italien war nicht die einzige die Gallay bekleiden sollte— er war auch Mitglied der Société des Concerts du 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.

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. Gallay war ein sehr produktiver Komponist, mit seinen mehr als 60 Werke trug er angefangen von Solocapricen und Preludes bis hin zu großangelegten Werken für Horn und Orchester zu jedem Bereich des Hornrepertoires bei. Zusätzlich zu seinen Solowerken für Horn komponierte Gallay zwei der anspruchsvollsten Werke für Hornensemble: die Sammlung von **Trois grands trios** Op. 24 und das **Grand Quatuor** Op. 26.

Die *Trois grand Trios* verlangen ein Ensemble von drei Hörnern in E, die gleiche Tonart in der Reicha sein *Trio* Op. 82 schrieb. Während in Reichas Stücken, die aus der Zeit vor 1815 stammen zwar technische Herausforderungen für alle drei Musiker enthalten sind, sind die ungefähr 15 Jahre später entstandenen Gallay Trios weitaus dramatischere und weiter ausgeführte Werke. Der Titel „*Grand Trios*“ ist durchaus angemessen: jedes der Trios ist in

quasi-symphonischen Struktur aufgebaut, am Beginn steht ein Allegro, danach ein langsamer Satz, es folgen ein Menuett oder Scherzo mit Trio und als Abschluß ein virtuoses Finale.

Das Premier Trio ist wahrscheinlich das umgänglichsste der drei Werke. Es beginnt mit einem fröhlichen *Allegro marziale* dem ein nachdenkliches *Andante con moto* in e-moll folgt. Diese nachdenkliche Stimmung dauert jedoch nicht an, denn der Satz löst sich in eine sehr gesangliche Coda auf. Der dritte Satz ist ein robustes *Menuett* das von einem lieblicheren *Trio* begleitet wird. Das abschliessende *Allegro vivo* mit seinen Fanfaren und seiner galoppierenden Gangart spielt auf die Herkunft des Horns als Jagdinstrument an.

Im Deuxième Trio erforscht Gallay eine dunklere Klangwelt, die stark von den tragischen Bravourarien beeinflusst ist die Gallay im Orchestergraben des Theatre Italien gehört und gespielt haben muß. Vom ersten Aufschrei am Beginn des *Allegro maestoso* an verlangt die Tonart gis-moll eine gänzlich andere Farbe von den Instrumenten. Das *Adagio non troppo* ist eine sanfte Barcarolle mit einer herrlichen ariosen Melodie. Der Anfang des *Allegro vivace (Scherzo)* erinnert an Mozarts Symphonie Nr 40 in g-moll, während das dazugehörige Trio ein eleganter, stellenweise

aber auch grotesker Walzer ist. Das Finale beginnt mit einem schmerzlichen *Allegro agitato* das kurz einem beherzteren *Piu Allegro* weicht, aber schließlich doch im leidenschaftlichen Charakter des Anfangssatzes endet.

Das reizende Troisième Trio wird von einem kontrapunktischen Spaziergang eröffnet. Das *Andante grazioso* ist ein bezauberndes Intermezzo vor dem düstereren *Menuetto-Allegro moderato* und einem plappernden *Trio-Piu allegro*. Das *Finale-Vivace con brio* ist ein spritziger Abschluß des Werkes.

Während des achtzehnten Jahrhunderts wurde das Horn zu einem wesentlichen Bestandteil des Orchesters, wobei für die meisten Ensembles zwei Hornisten benötigt wurden. Für Komponisten die gerne weiter ausgeführte Musik mit Hörner geschrieben hätten, erwies sich die festgelegte Tonalität des Instruments als Herausforderung. Das klassische Instrument ist speziell für eine Tonart gebaut, die von der Länge des Instruments bestimmt wird. Die Stopftechnik (eine Technik bei der der Spieler die rechte Hand im Schalltrichter bewegt um so die insgesamte Länge des Instruments zu verändern. auf diese Weise können Töne außerhalb der Naturtonreihe produzieren werden, wobei aber oft die Klangfarbe verändert wird) erlaubt dem

Hornisten in einer ganzen Reihe von Tonarten zu spielen. Wenn die Musik sich aber sehr weit von dieser Grundtonart entfernt ist das Instrument nicht mehr vollauf effizient. Eine Lösung für dieses Problem, die bereits 1724 in Handels *Giulio Cesare* verwendet wurde, ist es die Hörner in Paaren von verschiedenen Tonarten zu kombinieren. Dauprats Grand Sextuor, das „seinen Kollegen“ gewidmet ist, führt diese Technik für Hörner in verschiedenen Tonarten zu schreiben zum äußersten. Das Stück ist für 3 cor altos und drei cor basses geschrieben und verlangt jeden Aufsatzbogen von C alto bis hinunter zu B basso, wodurch ein gewaltiges Spektrum von Klangfarben und Tonalitäten ermöglicht wird.

Gallays Grand Quatuor pour quartre cor en differens tons Op. 26 verwendet die gleiche Idee, aber anstelle von Hornpaaren in der gleichen Tonart werden vier Hörner verlangt von denen jedes einzelne mit einem anderen Aufsatzbogen gespielt wird: das erste in G, das zweite in E, das dritte in D und E und das vierte in C basso. Das Quartett welches Rossini gewidmet ist (der ja selbst das Hornquartett *La rendez-vous de chasse* komponiert hat) ist ein geistreiches Werk, das angesichts der zusätzlichen Spieler und dem größeren Vorrat verfügbarer Tonarten im Vergleich zu den früheren Op. 24 Trios Gallays kompositorischen Stil für

Hornensemble stark weiterentwickelt hat. Wie schon bei den Trios ist dies eine opernhafte Welt in der Stimmen und Charakteren die sich aneinander drängen und miteinander plaudern.

Im neunzehnten Jahrhundert wurden Konzerte oft von Organisationen wie etwa Verlagshäusern, Zeitungen oder Musikjournalen veranstaltet. Die Uraufführung des Grand Quatuors fand bei einer Soirée statt die beim Klavierbauer Deitz am Samstag 19. Januar 1833 veranstaltet wurde. Gally führte das illustre Hornquartett an, mit seinem früheren Lehrer Dauprat am zweiten, Joseph Meifred am dritten und Martin-Joseph Mengal am vierten Horn. Diese vier Musiker, bildeten zu dieser Zeit gemeinsam mit J.-F. Rousselot die Horngruppe der Société des Concerts du Conservatoire. An diesem Abend teilten sie das Podium mit einer Reihe von anderen bedeutenden Musikern, unter ihnen Franz Liszt.

Gleich von der Eröffnungsfanfare an ist das *Allegro con brio e risoluto* ein aufwühlende Szenario in der strahlenden Tonart G Dur. Das *Andante con moto* grübelt nachdenklich zwischen e-moll und E-Dur während die kontrastierende bukolische Tollerei des *Scherzo* mit seinem pastoralen *Trio* ein weiteres Mal auf den rustikalen Ursprung des Horns zurückgreift. Das Thema des

*Finale-Vivace*, das von Gallay in seinen späteren *Vingt-deux fantaisies mélodiques* Op. 58 wiederverwendet wurde, liefert ein spielerisches und humorvolles Finale. Gallay verwebt darin die Themen der vorhergehenden Sätze ehe er mit einer Coda im Stil der Italienischen Oper schließt.

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 in vielen wichtigen Museen aufbewahrt. Der Sohn von Lucien-Joseph, Marcel-Auguste, übernahm den Familienbetrieb neben seiner Tätigkeit als Hornist, er war zweiter Hornist neben Gallay im Théâtre-Italien und übernahm schließlich nach dessen Ausscheiden seine

Position. Die Instrumente die in dieser Aufnahme verwendet wurden beinhalten eine Reihe von Originalinstrumenten die von Mitgliedern der Familie Raoux gebaut wurden. Wir sind der Bate Collection in Oxford zu großem Dank verpflichtet, von der uns freundlicherweise ihr 1823 *cor solo* von Marcel-Auguste Raoux für diese Aufnahme zur Verfügung gestellt wurde.

© 2013 Anneke Scott  
(Übersetzung Daniela Braun)

#### **Les Chevaliers de Saint Hubert**

Das Ensemble Les Chevaliers de Saint Hubert wurde 2011 gegründet, ursprünglich um Gallays Grand Quatuor aufzunehmen. Die Mitglieder des Ensembles sind vier der führenden historischen Hornisten Europas. Diese vier, die oft in den Horngruppen von Orchestern wie Orchestre Revolutionnaire et Romantique, The Kings Consort oder the Australian Chamber Orchestra zusammenarbeiten sind auf das Spiel historischer Hörner spezialisiert. Das Instrumentarium reicht von den frühesten Barock- und Jagdhörnern (*cor de chasse*), über die wunderbar farbenreichen Handhörner der klassischen und romantischen Periode bis hin zu den vielen verschiedenen Varianten der frühen Ventilinstrumente die im 19. und 20.

Jahrhundert florierten bis sich das Instruments durchsetzte, welches das heutige Publikum als modernes Horn kennt.

[www.les-chevaliers.eu](http://www.les-chevaliers.eu)

Instruments used in the making of this recording:

#### **Op. 24**

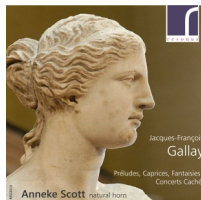
Anneke Scott (Marcel-Auguste Raoux, *cor-solo*, 1823)  
Jorge Renteria-Campos (Marcel-Auguste Raoux, *cor d'orchestre*, c.1820s)  
Joseph Walters (Lucien-Joseph Raoux, *cor d'orchestre*, 1812)

#### **Op. 26**

Anneke Scott (Marcel-Auguste Raoux, *cor d'orchestre*, c.1820s)  
Joseph Walters (Lucien-Joseph Raoux, *cor d'orchestre*, 1812)  
Jorge Renteria-Campos (Andreas Jungwirth copy of Lausmann, hand horn c. 1790)  
Martin Lawrence (Andreas Jungwirth copy of Lausmann, hand horn c. 1790)



## More from Resonus Classics



Jacques-François Gallay:  
Préludes, Caprices, Fantasies - Concerts Cachés  
Anneke Scott  
Natural Horn  
RES10114

'Anneke Scott's playing is bold and dramatic, Gallay's theatrical background reflected in the music's swagger'  
*The Arts Desk*

---

© 2013 Resonus Limited

© 2013 Anneke Scott under exclusive licence to Resonus Limited  
Recorded in the Musée national de Port Royale des Champs, France,  
on 8–9 April 2011 (Op. 26) and 22–24 October 2011 (Op. 24)

Producer: Claude Maury

Editor: Hannelore Guittet

Engineers: Hannelore Guittet and Thibaut Maillard

Executive Producer: Adam Maury

Photography © John Croft

Cover image: How to shout and blow horns after a miniature in the 15th century manuscript of Phoebus from  
*Le Moyen Age et La Renaissance* by Paul Lacroix (1806–84) published 1847.

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

