

Songs of Love, War and Melancholy



resonus

the operatic fantasias of Jacques-François GALLAY



Anneke Scott
natural horn

Steven Devine
piano

Lucy Crowe
soprano

Songs of Love, War and Melancholy

Operatic Fantasias by Jacques-François Gallay (1795-1864)

Anneke Scott *natural horn*

Lucy Crowe *soprano*

Steven Devine *piano*

About Jacques-François Gallay: *Préludes, Caprices & Fantasies* (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

Jacques-François Gallay (1795-1864)

1. Fantaisie brillante sur l'opéra <i>Les Martyrs</i> de Donizetti (Op. 49)	[10:37]
2. Fantaisie sur une cavatine de <i>Belisario</i> de Donizetti (Op. 42)	[9:08]
3. 'Fuis, laisse-moi' de <i>Roberto Devereux</i> de Donizetti	[4:22]
4. Fantasia sopra un motivo dell'opera <i>Bianca e Fernando</i> di Bellini (Op. 47/2)	[6:08]
5. Troisième Mélodie sur une cavatine de <i>La Sonnambula</i> de Bellini (Op. 28)	[6:16]
6. 'Une Larme Furtive' de <i>L'Elisir d'amore</i> de Donizetti	[3:47]
7. Fantaisie sur l'opéra <i>L'Elisir d'amore</i> de Donizetti (Op. 46)	[12:03]
8. Fantaisie brillante sur un motif de <i>Norma</i> de Bellini (Op. 40)	[10:42]
9. 'L'Appel du Chasseur' des <i>Soirées Italiennes</i> de Mercadante	[3:38]
Total playing time	[66:41]

Anneke Scott – natural horn (cor solo) by Marcel-Auguste Raoux, 1823.
(Loaned with kind permission by the Bate Collection, University of Oxford.)
Steven Devine – grand piano by Érard, 1851.
(Loaned with kind permission by the University of Birmingham.)

**Songs of Love, War and Melancholy:
Operatic Fantasias by Jacques-François Gallay**

‘Listen to Rubini, Thalberg or Damoreau, Or Gallay’s horn which in turn combines The songs of love, war and melancholy; You will know that their arts are the most beautiful.’

From ‘A Smile – Sonnet’ *Revue et gazette musicale de Paris*, 3 January, 1839

Paris in the mid-nineteenth century boasted a musical scene with an abundance of riches. There was a great appetite for instrumental and vocal virtuosi with huge audiences thronging to concert halls, or packed into more intimate soirées, to hear the leading instrumentalists and singers of their day. The violinist Niccolò Paganini, the pianist Franz Liszt and the soprano Maria Malibran pushed the boundaries of their art and wowed their audiences. Among them was a horn player, Jacques-François Gallay, whose name was mentioned in the same breath as these leading musicians. Admired for his virtuosity and beautiful singing tone, Gallay was in great demand.

Like many other instrumentalists from this time Gallay was also 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 high-profile solo career he held the position of principal horn in the Théâtre Italien in Paris and, through this job, he would have had contact with many of the great Italian composers of the age, such as Rossini, to whom he dedicated his Grand Quartet for four horns.

Gallay joined the Théâtre Italien in 1825, around the time that the opera house entered its most exciting and influential period. Originally known as the Opéra Buffa, it had opened in 1801, performing solely Italian repertoire in its original language. This was at a time when the Napoleonic Empire occupied much of Italy, and Napoleon, an Italian music enthusiast, was keen to promote the genre. The first two decades of its existence were troublesome: it often needed to change venue or suspend performances for periods of time. However, it quickly became one of the most fashionable places to be seen. ‘Our Opéra Buffa,’ enthused the *Courrier de l’Europe* in 1807, ‘has become the rendezvous of the most delicate ears and most distinguished society in the capital.’ This was to the detriment of the older, more established Opéra which, by 1824, was compared to ‘a poor invalid, who raises himself from the bed, makes an effort to speak, falls back, struggles, tries

to get up again, languishing between life and death’ (*La Pandore*).

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. Perhaps Gallay had been born with a disposition towards music as the Statistique des beaux-arts en France of 1834 cited him as an example of the excellent musicians who came from the Pyrénées Orientales, a region described as ‘the only [region] that could be compared to Italy for the natural disposition of its inhabitants in favour of music’. 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 ‘Ô 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. Whilst this was not the only position Gallay was to hold – he was a member of the Société des Concerts

du Conservatoire, the Chapelle Royale, the Musique du Roi, the Cercle Musical (also known as the Société Musicale) 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 made Chevalier de la Légion d'Honneur in 1845.

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*,
21 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. Like many composers of the 1830s-50s, a significant proportion of Gallay's works clearly show the influence of opera and, in particular, the Théâtre Italien and its repertoire. Gallay chooses themes from the leading Italian composers – figures such as Rossini, Donizetti, Bellini, Paër, Blangini and Romagnesi – whilst the French operatic repertoire is represented by composers including Halévy, Bérart and Berton. The opera world was not the only source of inspiration for Gallay. Some of his simplest, yet most effective, works are the set of Schubert song transcriptions entitled *Les chants du cœur* (Op. 51).

During this period the opera fantasia offered virtuoso musicians the opportunity to demonstrate a number of aspects of their playing that were viewed as highly desirable by their audiences. The choice of themes, especially if Italian in origin, was à la mode and their settings offered the musician the opportunity to demonstrate his amazing skills both in performing a melody in a vocal style as well as showing off with spectacular embellishments. Fundamentally though, the trend for opera fantasias could be seen as a reflection of a deeply held

philosophical belief dominating the French cultural scene of this time – namely, that music was an imitative art. As a result of this view, vocal music was thought to be the most efficient at awaking sentiments in the audience, while instrumental music was regarded as perilously close to lacking this capacity. Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie* explains in an article on song that 'It is natural to believe that the song of birds, the different sounds of the voices of animals, the noises in the air excited by the winds, the agitation of the leaves of the trees, the murmur of water; all served as a model [...] The sounds were in man: he heard the singing; he was struck by the noise; all his sensations and his instinct led him to imitate these sounds. Therefore the first concerts were for the voice. Instruments came afterwards and were a second imitations because with all instruments it is the voice that we want to imitate.' D'Alembert went on to condemn 'all this purely instrumental music, without intention or purpose. It speaks neither to the spirit nor to the soul.' After attending a concert at the Théâtre Italien in 1812, the critic Geoffroy summed up the situation thus: 'We often forget that a concert is a celebration, and that those who come to the party want to gratify their senses [...]

The symphonies concertante of wind instruments are preferable to violin concertos, which almost always bore the audience; all concertos should be short, melodic, varied [...] Most listeners will judge the beauty of music only by its flexible and brilliant ornamentation.'

Despite the huge popularity of opera fantasias some notable critics bemoaned the ubiquity of the genre:

‘M. Gallay came next and played for us a pot-pourri on Bellini themes, for solo horn. The talent of this virtuoso has been known and valued for a long time; the opinion of artists and amateurs is unanimous on this subject. Excellent embouchure, surety of intonation, accuracy, a pure sound, good taste in ornaments, he has all that constitutes a horn player of the first order. We would have much preferred, however, to hear him play a piece composed for him, rather than this collection of cavatinas, the principal fault of which is being overplayed. Chanteurs, opera singers, instrumentalists of all kinds thrive only on the themes of Bellini. In salons, at concerts great and small, in the very streets as well [...] one hears only the

duo from *I Puritani* or the cavatine from *La Straniera*. Hector Berlioz, 'Second Concert du Conservatoire', *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 February, 1836

Such comments were few and far between with the majority of commentators enchanted by Gally both as a performer and a composer:

'At the last concert for the king, where the artists of the Théâtre Italien performed several pieces from Norma, we remarked particularly on a fantasia composed and performed by M. Gally, which brilliantly displays both his execution and his composition.'
Revue et gazette musicale de Paris, 17 January, 1836

Donizetti's *Les Martyrs* was his first work written especially for Paris and premiered at the Opéra in 1840. It is a reworking of his ill-fated *Il Poliuto*, written for the Teatro San Carlo (Naples) in 1838, which was censored due to its subject matter (the martyrdom of Saint Polyeuctus) and therefore never performed. The *Fantaisie*, published in 1841, opens with a muted quote from the Act III Chœur et Finale 'Hymne à Jupiter' which is answered by a

contemplative recitativo style section. Gally takes the rest of his material for this fantasia from Act II. Sévère's aria 'Amour de mon jeune ange' provides the lilting Larghetto theme, which is followed by an Allegro moderato taken from another aria for Sévères, 'Je te perds, toi que j'adore'. Polyeucte's aria 'Dieu puissant qui vois mon zèle' is heard in the Adagio prior to the return of 'Je te perds...'. Throughout the work a short dotted rhythmic figure appears which may hark back to the cry of 'Ju-pi-ter' from the final chorus.

Donizetti's *Belisario* was premiered at the Teatro La Fenice, Venice, in 1836 and only eventually performed at the Théâtre Italien in Paris in 1843, four years after Gally's setting was published. The material chosen by Gally for his *Fantaisie* comes from the opening scene of Act II (subtitled 'Exile') in which Alamiro vows to avenge Belisario in the extended arias 'A si tremendo annunzio' and 'Trema, Bisanzio!'.

The Op. 47 consists of three fantasias: No. 1 *Fantaisie sur les Treize* (Halévy), No. 2 *Fantaisie sur Bianca e Fernando* (Bellini) and No. 3 *Fantaisie sur le Shérif* (Halévy). As yet no source materials for the first and third fantasias have been traced and the second is currently only to be found in a version for 'cornet à pistons' (cornet) published by

Ricordi in Milan (1840). Many of Gally's works were advertised as available in versions for cornet, making this arrangement highly plausible. As this remaining version is for cornet in G, and as G is a highly unusual key for any of Gally's horn works, it seems more likely that the original work would have been for horn in F and thus the work has been transposed. Though the opera was never performed at the Théâtre Italien themes from *Bianca e Fernando* were obviously popular, appearing in Gally's *Récréations musicales sur des motifs italiens pour cor seul* Op. 40 and in a *Romance de Bianca e Fernando* which both take Bianca's Romance 'Sorgi o padre, e la figlia rimira' as their theme. Bellini's opera *Bianca e Fernando* was premiered in Teatro Carlo Felice (Genoa) in 1828. The majority of this opera came from an earlier version from 1826 entitled *Bianca e Gernando* rather than *Bianca e Fernando* as using any form of the heir to the throne's name, Ferdinando, on stage was prohibited. The motifs used in this *Fantaisie* come from Bianca's Act II finale aria 'Deh! non ferir, deh! sentimi'.

In general Gally's *Mélodies* (*Sur l'air de Montano et Stéphanie* Op. 21, *Sur une cavatine d'Anna Bolena* Op. 25 and *Sur*

une cavatine de La Sonnambula Op. 28) are shorter compositions than his *Fantaisies* and are closer to direct transcripts of the original operatic works. *La Sonnambula* was premiered in Milan in 1831 and was performed at the Théâtre Italien later the same year. Published in 1836, the 'cavatine' used here is Rodolpho's Act I aria 'Vi ravviso, o luoghi ameni' in which the Count reminisces about his lost days of youth when life was calmer.

The *Fantaisie sur l'opéra L'Elisir d'amore* is considerably longer than most of his other opera fantasies and features a greater number of individual themes from the featured opera. *L'Elisir d'amore* premiered at La Scala, Milan, in 1835 and in Paris in 1836. It was a tremendous success and quickly became one of the most performed works in the repertoire. This *Fantaisie*, published in 1838, opens with the opera's most famous aria; Nemorino's aria 'Una furtiva lacrima', a theme Gally returned to in his *Deux Morceaux de Concert*, also on this disc. After a piano intermezzo the theme of the 'Barcarola' duet for Dulcamara and Adina 'Io son ricco e tu sei bella' appears plus a variation on this theme. Gally may have been inspired to include Neomorino's *Adagio* 'Adina credimi' by the plaintive horn counter melody in Donizetti's original orchestration. The *Allegro*

finale is made of up two themes: Nemorino and Dr Dulcamara's 'Obbligato, ah! si' obbligato! Son felice, son contento' and Nemorino's 'Un po' del duo corraggio' with the piano interludes including the 'Un po' del duo corraggio' theme from Nemorino's interjections in the Act I cavatina 'Come paride vezzoso'.

Bellini's *Norma* (first performed at La Scala in 1831 and at the Théâtre Italien in 1835) has been used as the source of a number of fantasias and variations by composers such as Gally's contemporary, the cornettist Jean-Baptiste Arban (*Thème et variations sur Norma*). Its themes, in particular 'Casta Diva', remain popular to this day. Gally's work, published in 1837, opens with a rhapsodic prelude which includes the suggestion of orchestral motifs from the Act II orchestral interlude. This leads into the main theme taken from Norma and Adalgisa's Act II duet 'Deh! Con te, con te li prendi' a theme which also appears in Gally's *Mémoires gracieuses* Op. 33. After two sets of variations on this theme Gally incorporates the theme from the Act I trio 'Vanne, Si, mi lascia, indegno'. An additional, as yet untraced, theme features before Gally returns to 'Deh! Con te, con te li prendi' for the finale.

'Rubini sang with his moving voice, and Gally on his horn which is more a human voice than a brass instrument'.
Revue et gazette musicale de Paris,
24 March, 1839

Interspersed between these works are three song settings by Gally for voice, horn and piano. Many accounts survive detailing Gally's frequent performances at fashionable soirées in Paris; similarly, a number of 'maisons' belonging to instrument builders, publishers or music news sheets hosted concerts for their clients. Often the exact details of the performances are vague, occasionally a piece is mentioned but more often the names of the musicians are noted giving us an impression of the calibre of singers that Gally was associated with.

Gally returns to the famous *L'Elisir d'amore* aria 'Une larme furtive' ('Una furtiva lagrima') in the first of the *Deux Morceaux de Concert* (1839). The vocal melodic line is a direct transcription of Nemorino's material whilst the horn line is a mixture of the solo bassoon, clarinet and horn lines from the original orchestration. Curiously, this most iconic of tenor arias is radically altered in that the words of this setting change the gender of the narrator from male to female; hence the use of soprano

rather than a tenor for this recording. The author of Gally's 'paroles françaises' was Louis-Ernest Crevel (1806-1882), also known by his nom de plume of Crevel de Charlemagne. Crevel was an author in his own right and also a noted translator of both Italian and German libretti. His translations of these particular works are quite 'loose' and therefore translations of the French rather than the better known Italian texts have been provided here below.

In the duet 'Fuis, laisse-moi' ('Da che tornasti') taken from Act I, scene 9 of *Robert Devereux* the vocal line takes the role of Sara whilst the horn takes the role of Roberto. Roberto/the horn's words are reproduced from Étienne Monnier's 1841 translation of *Robert d'Evereux* for the Théâtre des Arts de Rouen below.

'L'Appel du Chasseur' ('The call of the hunter') is a setting of an unusual duet entitled 'Alla caccia' ('To the hunt') for two tenors from *Mercadante's Soirées Italiennes* or, in its original Italian form: *Serate Italiane* (c.1836). The duet, with words by Count Pepoli, was designed to wow Parisian salons and was dedicated to the two tenors Giovanni Battista Rubini (1794-1864) and Nicola Ivanoff (1810-1880). In 1836 Rossini had invited Mercadante to write

his first work, *I Briganti*, for the Théâtre Italien. *I Briganti* featured both Rubini in the role of Ermano and Gally in the horn obbligato for the aria 'Ove a me rivolgui un guardo'. The opera 'starts with a horn solo, performed with the surety, melodic grace and good style that characterise the talent of Mr. Gally' (*Revue et gazette musicale de Paris*, 1836). Whilst the horn takes some of the vocal lines, Gally reduces most of Mercadante's original vocal lines to one part giving the horn idiomatic hunting calls that comment on the action. The appeal of such a song to a horn player like Gally is more than understandable, the horn being the sonic symbol of hunting and France being a particular stronghold of hunting. Whilst the Mercadante was set for two tenor voices, Gally's version does not specify a voice type, and therefore, in keeping with the other song settings on this disc, we opted for soprano.

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 Gallay'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 Gallay in the Théâtre Italien and replaced him on his retirement.

Sébastien Érard (1752-1831) was a leading maker of harpsichords, pianos and harps who did much to help the evolution of the piano during the late eighteenth and early nineteenth centuries. His instruments were highly regarded by musicians and aristocrats and it was his association with the latter that caused him to flee France during the Revolution, moving his business to the safer shores of England. Periods of peace in France and the success of his instruments in both countries led to him maintaining workshops both sides of the channel. In 1814 Érard's London business was taken over by his nephew Pierre Érard (1794-1855) who eventually inherited the whole business

after his uncle's death. Throughout both of these generations Érard pianos were admired and owned by many of the leading musicians of the age including Beethoven, Chopin, Fauré, Liszt, Mendelssohn and Moscheles. In the context of this recording, one notable aficionado of Érard instruments was the pianist Frédéric Kalkbrenner who performed frequently with Gallay.

Both Raoux horns and Érard pianos are considered some of the finest instruments of their time and representative of the sound world that Gallay and his contemporaries inhabited. We are greatly indebted to the Bate Collection, Oxford who kindly made available their 1823 Marcel-Auguste Raoux cor solo for this recording. We are similarly indebted to the University of Birmingham who kindly allowed us to use their 1851 Érard grand piano.

© 2015 Anneke Scott



Anneke Scott is principal horn of many ensembles including Sir John Eliot Gardiner's Orchestre Révolutionnaire et Romantique and The English Baroque Soloists, Harry Christopher's The Orchestra of the Sixteen, The Avison Ensemble, Irish Baroque Orchestra, Dunedin Consort and Europa Galante.

Her recent solo recordings have included sonatas for horn and fortepiano with fortepianist Kathryn Cok (Challenge Classics, 2011) the first volume of chamber music and sonatas for wind instruments by Franz Danzi with ensembleF2 (Devine Music, 2013) and a disc with the Australian ensemble Ironwood exploring Mozart (ABC, 2015).

In 2010 Anneke was awarded a prestigious scholarship by the Gerard Finzi Trust which enabled her to investigate the work of Jacques-François Gallay. This resulted in a series of three discs *Preludes, Caprices, Fantaisies – Concerts Cachés – the solo works of Jacques-François Gallay, Chamber Music for Natural horn ensemble* (with Les Chevaliers de Saint Hubert) and *Songs of Love, War and Melancholy – Operatic Fantasias for horn* released by Resonus Classics.

Steven Devine is harpsichordist with London Baroque, Co-Principal keyboard player with the Orchestra of the Age of Enlightenment and principal keyboard player for The Gonzaga Band, Apollo and Pan and The Classical Opera Company. He has recorded over thirty discs and recorded five solo CDs including the solo harpsichord works of Rameau (Resonus Classics) and Bach's Goldberg Variations (Chandos Records) which Gramophone magazine described as 'among the best'.

Steven made his London conducting debut in 2002 at the Royal Albert Hall and made his Proms directing debut there in August 2007 with the OAE. Steven is Music Director for New Chamber Opera in Oxford and directed the first performance of the newly acquired score of Cavalli's *Erismena* and Salieri's *Falstaff* with them.

Passionate about the role of music in education, Steven is a regular member of the OAE education team and Professor of Fortepiano at Trinity College of Music. One of Steven's proudest (and longest) associations is with the Finchcocks Musical Museum in Kent where he holds the post of Director of Development.

Lucy Crowe has established herself as one of the leading lyric sopranos of her generation. She has performed at the Metropolitan Opera, New York, the Royal Opera House, Covent Garden, the Bayerische Staatsoper, Munich, the Deutsche Oper Berlin, the Chicago Lyric Opera, the English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, and the Canadian Opera, where roles have included Adina, Sophie, Gilda, Susanna, Rosina and Iole.

Lucy made her US recital debut at Carnegie Hall last season.

On the concert platform she has worked with the Philadelphia Orchestra/Nézet-Séguin; the City of Birmingham Symphony Orchestra/Haïm, Oramo and Nelsons; the Orchestra of the Age of Enlightenment/Mackerras and Egarr; the Scottish Chamber Orchestra/Mackerras and Nézet-Séguin; the Monteverdi Orchestra/Gardiner; and the Accademia Santa Cecilia Orchestra/Pappano.

Recordings include a solo Handel disc – *Il Caro Sassone* – with Harry Bicket and the English Concert on Harmonia Mundi.



**Songs of Love, War and Melancholy:
Operatic Fantasias Jacques-François Gallay**

« Écoutez Rubini, Thalberg ou Damoreau, ou le cor de Gallay qui tour à tour s'allie aux chants d'amour, de guerre et de mélancolie ; Vous connaîtrez des arts ce qu'ils ont de plus beau. »

Extrait du sonnet « Le sourire », *Revue et gazette musicale de Paris*, 3 janvier, 1839

Paris au XIXe siècle pouvait se targuer de présenter une scène musicale des plus riches. Les virtuoses instrumentaux et vocaux attiraient les foules, autant dans les grandes salles de concert que dans les soirées plus intimes. Le violoniste Niccolò Paganini, le pianiste Franz Liszt et la soprano Maria Malibran repoussaient les limites de leur art et éblouissaient le public parisien. Il y avait parmi ces artistes un corniste, Jacques-François Gallay, dont le nom était souvent mentionné en compagnie des meilleurs musiciens de l'époque. Admiré pour sa virtuosité et sa sonorité souvent comparée aux meilleurs chanteurs, Gallay était un musicien recherché.

Comme plusieurs autres instrumentistes de l'époque, Gallay était un compositeur prolifique, signant plus d'une soixantaine

d'œuvres, majoritairement pour le cor, contribuant à chacun des genres du répertoire pour cor : des caprices et préludes pour cor seul jusqu'aux compositions de plus grandes envergures pour cor et orchestre. En plus de ses engagements comme soliste, il occupait le poste de premier cor au Théâtre-Italien à Paris, où il a probablement rencontré nombre des plus grands compositeurs italiens de l'époque, tels que Rossini à qui il a dédié son Grand quatuor pour quatre cors.

Gallay s'est joint au Théâtre-Italien en 1825, à une époque où l'Opéra entrait dans sa période la plus influente et excitante. D'abord fondée en 1801 sous le nom d'*Opéra-Buffera*, la maison ne produisait que du répertoire italien en langue originale. À l'époque, l'Empire napoléonien occupait une grande partie de l'Italie, et Napoléon, lui-même un amateur de musique italienne, promouvait volontiers le genre. Au cours des deux premières décennies de son existence, l'Opéra traversa quelques épisodes tumultueux: les changements de salles furent nombreux, tout comme les annulations de représentations. Néanmoins, le lieu devint rapidement l'un des plus courus en ville. « Notre Opéra-Buffera, » s'enthousiasme le *Courrier de l'Europe* en

1807, « est devenu le rendez-vous des oreilles délicates et de la société la plus distinguée de la capitale. » Ceci au détriment du théâtre plus ancien et plus établi, appelé simplement l'Opéra, qui, en 1824, était comparé « à un pauvre malade qui se soulève de son lit, fait un effort pour parler, retombe, lutte, cherche à se relever encore, et se traîne ainsi languissant entre l'existence et la mort » (*La Pandore*).

Gallay était né à Perpignan en 1795 ; il entreprend l'étude du solfège à l'âge de dix ans auprès d'un musicien local nommé Artus. On peut supposer que Gallay était né avec une disposition pour la musique puisque selon l'annuaire *Statistique des beaux-arts en France* de 1834, il est cité comme exemple des excellents musiciens issus de la région des Pyrénées Orientales : « Cette province, nous écrit-on, fourmille de musiciens, et c'est peut-être la seule qu'on pourrait comparer à l'Italie pour les dispositions naturelles de ses habitants en faveur de la musique ». Il s'initie deux ans plus tard au cor, que son père, lui-même corniste amateur, lui enseigne ; ses progrès rapides seraient apparemment dus 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 certain temps encore, satisfait des occasions 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 pour 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 une exploration poussée des possibilités offertes par la technique de bouchage de la main dans le pavillon de l'instrument. Gallay personnifie 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 trop âgé selon les règles de l'école — faillit contrecarrer ses plans. Heureusement, une dérogation lui fut accordée 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'Odéon, qu'il quittera peu après, ayant été nommé cor solo du Théâtre-Italien. 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 — c'est cette place au Théâtre-Italien qui influencera grandement ses propres compositions, toujours dramatiques et sensibles à l'esprit du Grand Opéra italien. En reconnaissance au grand respect dont il jouissait, Gallay reçut la Légion d'honneur en 1845.

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 de leurs instruments. Nul ne comprenait mieux le potentiel et les défauts des nouveaux développements de la facture et des techniques de jeu. Comme plusieurs compositeurs des années 1820 à 1850, une partie significative de l'œuvre de Gallay est manifestement influencée par l'opéra, et en particulier par le répertoire du Théâtre-Italien. Gallay sélectionne des thèmes des principaux compositeurs italiens, notamment Rossini, Donizetti, Bellini, Paër, Blangini et Romagnesi, alors que le répertoire français est représenté par les Halévy, Bérat et Berton. Cependant, le monde de l'opéra n'était pas la seule source d'inspiration de Gallay. L'une de ses œuvres des plus simples, mais d'autant

plus touchante, est un cycle de mélodies de Schubert qu'il a transcrit et regroupé sous le titre des *Chants de cœur* (op. 51).

Au cours de cette période, le genre musical de la fantaisie sur un thème d'opéra offrait aux musiciens-virtuoses une occasion de mettre en évidence certains aspects de leur jeu dont le public raffolait. L'emprunt de thèmes, particulièrement s'ils étaient italiens à l'origine, était en vogue et les arrangements de ceux-ci permettaient au musicien de mettre en valeur ses habiletés à chanter une mélodie ainsi qu'à exécuter les ornements les plus périlleux. Fondamentalement, la popularité de ce genre peut être interprétée comme une réflexion de la ferme conviction philosophique dominant la scène culturelle française de l'époque qui considérait la musique comme un art imitatif. Par conséquent, la perception était que la musique vocale était idéale pour réveiller les sentiments du public tandis que la musique instrumentale en était quasi impuissante. L'article sur le chant de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert explique : « Il est naturel de croire que le chant des oiseaux, les sons différents de la voix des animaux, les bruits divers excités dans l'air par les vents, l'agitation des feuilles des arbres, le murmure des eaux, servent de modèle pour régler les différents tons de la voix. Les

sons étoient dans l'homme: il entendit chanter; il fut frappé par des bruits; toutes ses sensations & son instinct le portèrent à l'imitation. Les concerts de voix furent donc les premiers. Ceux des instruments ne vinrent qu'ensuite, & ils furent une seconde imitation: car dans tous les instruments connus, c'est la voix qu'on a voulu imiter. » D'Alembert va plus loin et condamne « Toute cette Musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme. » À sa sortie d'un concert au Théâtre-Italien en 1812, le critique Geoffroy résume la situation ainsi : « On oublie trop souvent qu'un concert est une fête, que ceux qui viennent à la fête veulent que leurs sens soient flattés... Les symphonies concertantes d'instruments à vent méritent la préférence sur les concertos de violon, qui ennuient presque toujours; tous les concertos doivent être courts, chantants, variés [...] La plupart des auditeurs ne jugent de la beauté de la musique que par les ornements que lui prête un organe flexible et brillant. »

Malgré l'immense popularité des fantaisies opératiques, certains critiques éminents déplorent l'ubiquité du genre:

« M. Gallay est venu ensuite nous faire entendre un pot-pourri sur des thèmes

de Bellini, pour cor solo. Le talent de ce 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 même, grâce aux musiques militaires, on n'entend que le duo des *Puritains*, [...] ou la cavatine de la *Straniera* ; malgré tout, le solo de cor de M. Gallay n'en a pas moins été vigoureusement applaudi, et c'était justice. » Hector Berlioz, « Second Concert du Conservatoire », *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 février 1836

De tels commentaires étaient rares et la majorité des critiques étaient enchantés par Gallay, autant comme interprète que comme compositeur :

« Au dernier concert du roi, où les artistes du Théâtre-Italien avaient fait entendre plusieurs morceaux de la Norma, on a particulièrement remarqué une fantaisie pour le cor, composée et exécutée par Gallay, qui brille autant par son exécution que par ses compositions. » *Revue et gazette musicale de Paris*, 17 janvier 1836

Les Martyrs est la première œuvre écrite par Donizetti spécialement pour Paris: elle fut créée à l'Opéra en 1840. Il s'agit de matériel retravaillé de son opéra *Poliuto*, écrit en 1838 pour le Teatro San Carlo de Naples, qui fut interdit par la censure napolitaine à cause de son sujet (le martyr de saint Polyeucte). La *Fantaisie* de Gallay, publiée en 1841, commence par une citation à mi-voix issue du 3e acte (Chœur et Finale « Hymne à Jupiter »), auquel suit une section méditative sous la forme d'un récitatif. L'air de Sévère tiré du 2e acte « Amour de mon jeune ange » prête sa mélodie au thème du *Larghetto*, qui est suivi d'un *Allegro moderato* issu d'un autre air du 2e acte pour le même personnage « Je te perds, toi que j'adore. » L'air du 2e acte de Polyeucte « Dieu puissant qui vois mon zèle » sert de matériel à l'*Adagio* qui précède un retour du thème « Je te perds, [...] » Tout au long de l'œuvre, une courte

figure rythmique pointée revient constamment, tel un ressassement du cri de « Ju-pi-ter » du chœur final du 2e acte.

Belisario de Donizetti fut créé au théâtre La Fenice de Venise. Il est ensuite monté au Théâtre-Italien de Paris, en 1843, soit quatre ans après la publication de l'arrangement de Gallay. Le matériel choisi par Gallay pour cette Fantaisie provient de la scène initiale du 2e acte (sous-titré « Exil ») alors qu'Alamiro jure de venger Belisario dans les longs airs « A si tremendo annunzio » et « Trema, Bisanzio! »

L'Opus 47 est formé de trois fantaisies: no 1 *Fantaisie sur les Treize* (Halévy), no 2 *Fantaisie sur Bianca e Fernando* (Bellini), no 3 *Fantaisie sur le Shérif* (Halévy). Jusqu'à maintenant, aucune source originale des première et troisième fantaisies n'a été retrouvée, tandis que la deuxième n'a survécu que dans une version pour cornet à pistons, publiée par Ricordi à Milan, en 1840. Les œuvres de Gallay étaient souvent disponibles dans des versions pour cornet à pistons, ce qui rend cet arrangement fort plausible. La version pour cornet étant en sol, une tonalité très inhabituelle des œuvres pour cor de Gallay, il semblait plus probable que l'œuvre originale eut été composée pour le cor en fa, ce que nous avons décidé

de faire pour cet enregistrement. Bien que cet opéra ne fut jamais monté au Théâtre-Italien, les thèmes de *Bianca e Fernando* étaient manifestement populaires, particulièrement la romance de Bianca « Sorgi o padre, e la figlia rimira » qui apparaît dans les *Récréations musicales sur des motifs italiens pour cor seul*, Op. 40 de Gallay, ainsi que dans la *Romance de Bianca e Fernando*. L'opéra *Bianca e Fernando* de Bellini fut créé au théâtre Carlo-Felice de Gênes, en 1828. Une grande partie de cet opéra provient d'une version antérieure intitulée *Bianca e Gernando* (1826), au lieu de *Bianca e Fernando*, puisque l'usage de quelconques formes du nom de l'héritier au trône, Ferdinando, étaient interdites. Les motifs utilisés par Gallay dans cette Fantaisie proviennent de l'air final du 2e acte de Bianca « Deh! non ferir, deh! sentimi. »

En général, les *Mélodies* de Gallay (*Mélodie sur l'air de Montano et Stéphanie*, Op. 21, *Mélodie sur une cavatine d'Anna Bolena*, Op. 25 et *Mélodie sur une cavatine de La Sonnambula*, Op. 28) sont des œuvres plus concises que les *Fantaisies* et se rapprochent d'une transcription directe des airs originaux. La *Sonnambula* fut créée à Milan en 1831 et a été montée au Théâtre-Italien un peu plus tard la même année. Publiée en 1836, la cavatine utilisée

par Gallay provient d'un air de Rodolpho du 1er acte « Vi ravisso, o luoghi ameni » au cours duquel le Comte se remémore sa jeunesse perdue alors que la vie était plus paisible.

La *Fantaisie sur L'Elisir d'amore* est considérablement plus longue que les autres fantaisies opératiques et tire un plus grand nombre de thèmes de l'opéra. *L'Elisir d'amore* est monté pour la première fois à La Scala de Milan, en 1835, puis à Paris en 1836. Le succès fut énorme et l'opéra devint rapidement l'un des plus joués du répertoire. La *Fantaisie* de Gallay, publiée en 1838, débute par l'un des airs les plus connus de l'œuvre: « Una furtiva lacrima » du personnage de Nemorino, un thème réutilisé par Gallay dans ses *Deux Morceaux de concert*, également présents sur cet enregistrement. Après un intermezzo de piano, le thème de la barcarolle du duo entre Dulcamara et Adina « Io son ricco e tu si bella » apparaît, suivi d'une variation sur le même thème. Gallay a pu être inspiré d'ajouter l'*Adagio* de Neomorino « Adina credimi » par le plaintif contrechant du cor dans l'orchestration originale de Donizetti. L'*Allegro* final est constitué de deux thèmes: « Obbligato, ah! si' obbligato! Son felice, son contento » de Nemorino et du docteur Dulcamara, ainsi que de l'air de Nemorino « Un po' del duo corraggio », alors que les interludes du piano incluent le

thème de Nemorino précédemment cité et les interjections de Nemorino dans la cavatine du 1er acte « Come parie vezzoso. »

La *Norma* de Bellini (créée à La Scala en 1831 et au Théâtre-Italien en 1835) a été utilisée comme source de maintes fantaisies et variations par des compositeurs tels que le contemporain de Gallay, le cornettiste Jean-Baptiste Arban (*Thème et variations sur Norma*). Les thèmes de cet opéra, en particulier « Casta Diva », demeurent populaires de nos jours. L'œuvre de Gallay, publiée en 1837, commence par un prélude rhapsodique qui suggère les thèmes orchestraux du 2e acte. Suit alors le thème principal issu du duo du 2e acte entre Norma et Adalgisa « Deh! Con te, con te li prendi », un thème qui apparaît également dans les *Mélodies gracieuses*, Op. 33. Après une série de deux variations sur ce thème, Gallay intègre le thème du trio du 1er acte « Vanne, Sì, mi lascif indegno. » Un thème additionnel, mais jusqu'à maintenant introuvable, est présenté avant que Gallay ne retourne à « Deh! Con te, con te li prendi » pour le final.

« Rubini le chantait avec sa voix touchante, et Gallay sur ce cor qui est plutôt une voix humaine qu'un instrument en cuivre. »
Revue et gazette musicale de Paris,
24 mars 1839

Trois chansons arrangées par Gallay pour voix, cor et piano sont intercalées entre ces œuvres. Plusieurs récits détaillent les apparitions fréquentes de Gallay à des soirées musicales parisiennes ; de façon similaire, nombre de maisons appartenant à des facteurs d'instruments et des éditeurs ouvraient leurs portes pour des concerts. Les détails exacts de ces concerts sont souvent vagues ; occasionnellement, une pièce est mentionnée ou plus souvent, les noms des musiciens sont signalés ce qui nous donne une impression de la qualité des chanteurs avec qui Gallay était associé.

Gallay retourne à l'air célèbre de *L'Elisire d'amore* « Une larme furtive » (« Una furtiva lagrima ») dans le premier des *Deux Morceaux de concert* (1839). La partie vocale est une transcription directe du matériel de Nemorino, alors que la partie de cor est un mélange des parties solos de basson, clarinette et cor de l'orchestration originale. Curieusement, cet air emblématique du répertoire pour ténor est altéré radicalement : les paroles de cet arrangement modifient le sexe du narrateur, d'un homme à une femme, d'où l'usage d'une soprano plutôt que d'un ténor pour cet enregistrement. L'auteur du texte français utilisé par Gallay

est Louis-Ernest Crevel (1806-1882), également connu sous le pseudonyme de Crevel de Charlemagne. Crevel était un auteur reconnu, ainsi qu'un traducteur de livrets italiens et allemands. Les traductions de Crevel des œuvres sur ce disque sont plutôt libres et diffèrent en plusieurs points de la version italienne originale.

Dans le duo « Fuis, laisse-moi » (« Da che tornasti ») extrait de la scène 9 du 1er acte de *Robert Devereux*, la ligne vocale personnifie le rôle de Sara, alors que le cor joue le rôle de Roberto. Les paroles de Roberto (partie de cor) sont reproduites ci-dessous dans la traduction de 1841 d'Étienne Monnier pour le Théâtre des Arts de Rouen.

« L'Appel du Chasseur » est un arrangement d'un duo inhabituel intitulé « Alla caccia » (« À la chasse ») pour deux ténors, extrait des *Soirées Italiennes* (*Serate Italiane*, c. 1836) de Mercadante. Le duo, sur un texte du Comte Carlo Pepoli, était destiné à épater les salons parisiens et était composé pour les ténors Giovanni Battista Rubini (1794-1864) et Nicola Ivanoff (1810-1880). En 1836, Rossini avait invité Mercadante à écrire son premier ouvrage, *I Briganti*, pour le Théâtre-Italien. *I Briganti* mettait en vedette Rubini, dans

le rôle d'Emano, ainsi que Gallay, dans l'air avec cor obligé « Ove a me rivilgui un guardo. » L'opéra « commence par un solo de cor, dit avec la sûreté, la grace mélodique et le bon style qui caractérise le talent de M. Gallay » (*Revue et gazette musicale de Paris*, 1836). Bien que le cor reprenne certaines lignes vocales, Gallay réduit la plupart des lignes mélodiques de Mercadante en une seule, donnant alors à l'instrument soliste des appels de chasse idiomatiques destinés à commenter l'action. L'intérêt de Gallay pour un tel sujet est facilement explicable : le cor est le symbole par excellence de la chasse, alors que la France est un bastion de la chasse à courre. Alors que la version originale de Mercadante est écrite pour deux ténors, celle de Gallay n'a aucune spécification quant au type de voix. Par conséquent, nous avons opté pour une voix de soprano, comme pour les autres arrangements vocaux de ce disque.

Après la mort de Gallay en 1864, sa fille fit 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 hébergé à la Cité de la Musique à Paris, pût 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.

Sébastien Érard (1752-1831) était un facteur éminent de clavecins, de pianos et de harpes qui a grandement contribué à l'évolution du piano à la fin du XVIIIe et au XIXe siècle. Ses instruments étaient grandement estimés par les musiciens et les aristocrates, et c'est à cause de son association avec ces derniers qu'il dûit fuir la Révolution française pour s'établir en Angleterre. Des périodes d'accalmie en France ainsi que le succès de ses instruments dans les deux pays

l'encouragèrent à maintenir des ateliers de chaque côté de la Manche. En 1814, son neveu Pierre Érard (1794-1855) prit les commandes de la division londonienne, avant de finalement hériter de toute l'entreprise à la mort de son oncle. Tout au long de ces deux générations, les pianos Érard ne cessèrent d'être admirés et acquis par nombre de musiciens de premier plan tels que Beethoven, Chopin, Fauré, Liszt, Mendelssohn et Moscheles. Dans le contexte de cet enregistrement, un défenseur important des instruments d'Érard était le pianiste Frédéric Kalkbrenner qui a joué fréquemment aux côtés de Gally.

Les cors de Raoux et les pianos d'Érard sont considérés comme les meilleurs instruments de leur époque et ils représentent l'univers sonore que Gally et ses contemporains ont connu. Nous sommes grandement redevables à la Bate Collection d'Oxford qui nous a gentiment prêté leur cor solo de Marc-Auguste Raoux, daté de 1823, pour cet enregistrement. Nous sommes, de la même façon, redevables à l'Université de Birmingham qui nous a permis d'utiliser leur piano à queue Érard de 1851.

© Anneke Scott 2015
Traduction, Pierre-Antoine Tremblay

Anneke Scott est cor solo de plusieurs ensembles, notamment l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique et The English Baroque Soloists de Sir John Eliot Gardiner, The Orchestra of The Sixteen d'Harry Christopher, The Avison Ensemble, The Irish Baroque Orchestra, The Dunedin Consort et Europa Galante.

Ses récents projets discographiques incluent un disque de sonates pour cor et piano avec la fortepianiste Kathryn Cok (Challenge Classics, 2011), un premier volume d'œuvres de musique de chambre et de sonates pour instruments à vent de Franz Danzi par l'ensemble F2 (Devine Music, 2013) et un disque avec l'ensemble australien Ironwood consacré à Mozart (ABC, 2015).

En 2010, Anneke a reçu la bourse Gerald Finzi qui lui permit d'entreprendre une recherche autour de l'œuvre de Jacques-François Gally. Trois disques en sont le fruit : « Preludes, Caprices, & Fantaisies – Concerts Cachés – the solo works of Jacques-François Gally », « Chamber Music for Natural horn ensemble » (avec Les Chevaliers de Saint Hubert) et « Songs of Love, War and Melancholy » Operatic Fantasias for horn », tous parus sur étiquette Resonus Classics.

Steven Devine est claveciniste et fortepianiste pour l'ensemble London Baroque, The Orchestra of the Age of Enlightenment (OAE), ainsi que The Gonzaga Band, Apollo and Pan et The Classical Opera Company. Il a enregistré plus d'une trentaine de disques, dont cinq comme soliste, notamment l'œuvre pour clavecin de Rameau (Resonus Classics) et les Variations Goldberg de Bach (Chandos Records), décrites par le magazine Gramophone comme « parmi les meilleures ».

En 2002, il a fait ses débuts londoniens comme chef au Royal Albert Hall, puis en août 2007 il dirige pour la première fois premières de deux œuvres oubliées: *Erismena* de Cavalli et *Falstaff* de Salieri.

Passionné par le rôle de la musique dans l'éducation, Steven est un membre fréquent de l'équipe éducative de l'OAE, ainsi que professeur de piano au Trinity College of Music. Il est particulièrement fier de sa longue association avec le Musée Finchcocks dans le Kent, duquel il est directeur du développement.

Lucy Crowe s'impose comme l'une des grandes sopranos lyriques de sa génération. Elle s'est produite au Metropolitan Opera de New York, au Royal Opera House de Londres (Covent Garden), au Bayerische Staatsoper Munich, au Deutsche Oper Berlin, au Chicago Lyric Opera, à l'English National Opera, au Festival d'opéra de Glyndebourne, ainsi qu'au Canadian Opera Company, dans les rôles d'Adina, Sophie, Gilda, Susanna, Rosina et Iole, parmi d'autres.

Lucy a fait ses débuts en récital au Carnegie Hall la saison dernière.

En concert, elle a travaillé avec l'Orchestre de Philadelphie (Nézet-Séguin), le City of Birmingham Symphony Orchestra (Haïm), l'Orchestra of the Age of Enlightenment (Mackerras et Egarr), le Scottish Chamber Orchestra (Mackerras et Nézet-Séguin), l'Orchestre Monteverdi (Gardiner), ainsi que l'Orchestre de l'Accademia Santa Cecilia (Pappano).

Parmi ses enregistrements, on retrouve un disque solo consacré à Handel – *Il Caro Sassone* – avec Harry Bicket et le English Concert, sur étiquette Harmonia Mundi.

**Songs of Love, War and Melancholy:
Operatic Fantasias Jacques-François Gallay**

„Hören Sie Rubini, Thalberg oder Damoreau an, Oder Gallays Horn, welches Den Gesang der Liebe, des Krieges und der Melancholie verbindet; Sie werden erkennen, daß deren Künste die allerschönsten sind.“ aus „Ein Lächeln – Sonett“ *Revue et gazette musicale de Paris*, 3. Januar 1839

Das Pariser Musikleben in der Mitte des 19. Jahrhunderts war sehr facettenreich und kannte ein Übermass an Angeboten. Die Nachfrage nach instrumentalen und vokalen Virtuosen war groß, und das Publikum, das in die Konzertsäle strömte oder sich in die intimen Soiréen drängte, um die führenden Instrumentalisten und Sänger der Zeit zu hören, war zahlreich. Der Geiger Niccolò Paganini, der Pianist Franz Liszt und die Sopranistin Maria Malibran sprengten die Grenzen ihrer Kunst und begeisterten das Publikum. Unter ihnen war auch ein Hornist, Jacques-François Gallay, dessen Name in einem Atemzug mit diesen führenden Musikern genannt wurde. Seine Virtuosität und sein herrlich singender Ton machten Gallay zu einem sehr fragten Künstler. Auch Gallay war – wie viele andere Instrumentalisten seiner Zeit – ein

produktiver Komponist: Er schrieb mehr als 60 Werke vor allem für sein eigenes Instrument. Zusätzlich zu seiner erfolgreichen Solokarriere war er auch erster Hornist am Théâtre Italien in Paris und lernte dadurch einige der großen italienischen Komponisten seiner Zeit kennen, wie etwa Rossini, dem er sein Grand Quatour für vier Hörner widmete.

Gallay trat im Jahr 1825 ins Théâtre Italien ein, zum Zeitpunkt, als das Theater seine spannendste und einflussreichste Periode erlebte. Ursprünglich als Opéra Buffa bekannt, wurde es 1801 eröffnet und führte ausschließlich italienisches Repertoire in der Originalsprache auf. Zu dieser Zeit war ein großer Teil Italiens vom Napoleonischen Reich besetzt und Napoleon – ein Anhänger italienischer Musik – war bemüht, diese zu fördern. Die ersten beiden Jahrzehnte der Existenz des Theaters waren schwierig: es gab zahlreiche Ortswechsel und immer wieder musste der Vorstellungsbetrieb unterbrochen werden. Trotzdem wurde es schnell zu einem der modischsten Orte, an dem man gesehen werden wollte. „Unsere Opéra Buffa“ begeisterte sich der *Courrier de l'Europe* im Jahr 1807 „ist zu einem Treffpunkt der feinsten Ohren und erlesensten Gesellschaft der

Hauptstadt geworden.“ Dies sehr zum Nachteil der älteren, etablierteren Opéra, die bereits im Jahr 1824 mit einem „armen Invaliden, der sich aus dem Bett erhebt und sich bemüht zu sprechen, zurücksinkt, ringt, versucht wieder aufzustehen, immer zwischen Leben und Tod schwebend“ (*La Pandore*), verglichen wurde.

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. Vielleicht wurde Gallay mit einer Neigung zur italienischen Musik geboren; die *Statistique des beaux-arts en France* von 1834 beschreibt ihn als Beispiel eines hervorragenden Musikers, der aus den Pyrénées Orientales kam, „die einzige [Region], die man in Bezug auf die natürliche Veranlagung ihrer Bewohner zugunsten der Musik mit Italien vergleichen kann“. Zwei Jahre später begann er bei seinem Vater, einem Laienmusiker, das Horn zu erlernen. Die schnellen Fortschritte hatten vermutlich mehr mit der Begabung des Schülers, als den Fähigkeiten des Lehrers zu tun. Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erweckte Gallay das erste Mal bereits im Alter von 14 Jahren, als er den

indisponierten „cor solo“ (Solohornisten) des lokalen Theaters vertrat. An dem betreffenden Abend wurde Deviennes Stück *Les Visitandines* gespielt, das ein anspruchsvolles obligates Hornsolo in der Arie „O toi dont ma mémoire“ enthält, welches der jugendliche Gallay bravurös meisterte.

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, um sich am Pariser Conservatoire einzuschreiben. Die Ausbildung auf den Holz- und Blechblasinstrumenten war am Pariser Conservatoire von Anfang an ein zentraler Schwerpunkt des Lehrplans, was sich auch dadurch bemerkbar machte, dass 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 Stoptechnik, die das Instrument bis an die Grenzen des Möglichen führte. Gallay ist ein Musterbeispiel für diesen Grad an Musikalität und Virtuosität. Seine

Karriere jedoch wurde gleich am Anfang beinahe vereitelt: Obschon 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 sich noch zu immatrikulieren. Ihm wurde jedoch eine Ausnahmeregelung zugestanden, 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 und wurde kurz darauf als cor-solo ins Théâtre-Italien berufen. Diese Stellung brachte ihn bald mit einer Reihe wichtiger Musiker – wie etwa Gioacchino Rossini – in Kontakt. 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 Musicale (auch bekannt als Société Musicale) und Professor am Pariser Conservatoire. Die Stelle am Théâtre Italien war jedoch diejenige Position, welche seine Kompositionen in grösstem 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. Ein 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.“
Anonym *Revue Musicale*,
28. Januar 1832

Instrumentalsolisten waren damals automatisch auch Komponisten und hatten die Aufgabe, einen großen Teil ihres Repertoires selbst hervorzubringen. Dies war besonders bei den Blasinstrumenten 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 Werken trug er, angefangen von Solocapricen und Préludes bis hin zu großangelegten Werken für Horn und Orchester, zu jedem Bereich des Hornrepertoires bei.

Wie bei vielen Komponisten der 1830er- bis 1850er-Jahre war ein großer Teil von Gallays Werken deutlich von der Oper beeinflusst, insbesondere vom Théâtre Italien und seinem Repertoire. Gallay wählte Melodien der führenden italienischen Komponisten – Persönlichkeiten wie Rossini, Donizetti, Bellini, Paër, Blangini und Romagnesi – während das französische Opernrepertoire durch Komponisten wie Halévy, Bérat und Berton vertreten wurde. Die Opernwelt war nicht die einzige Quelle der Inspiration für Gallay. Unter seinen einfachsten, aber eindrucksvollsten Werken ist ein Zyklus von Transkriptionen von Schubert-Liedern mit dem Titel *Les chants du cœur* (Op. 51).

Die Opernfantasie gab den virtuosen Musikern der Zeit Gelegenheit, die zahlreichen Facetten ihres Spiels vorzuführen, um ihr Publikum zu beeindrucken. Die Wahl der Melodien, besonders der italienischen, war à la mode, und in ihrer Verarbeitung konnten die Musiker sowohl ihre erstaunlichen

Fähigkeiten im gesanglichen Vortrag der Melodien zeigen als auch mit spektakulären Verzierungen Furore machen. Grundsätzlich aber konnte der Trend zur Opernfantasie als Reflexion der tief verwurzelten Philosophie gesehen werden, die das französische Kulturleben der Zeit dominierte, welche die Musik als eine imitierende Kunst betrachtete. Die Vokalmusik wurde als am Wirksamsten betrachtet, um Gefühle der Zuhörer hervorzurufen; der Instrumentalmusik dagegen wurde nachgesagt, diese Fähigkeit gefährlich zu vermissen. Diderot und d’Alemberts *Encyclopédie* erläutert in einem Artikel über das Lied: „es ist natürlich zu glauben, dass der Gesang der Vögel, der unterschiedliche Klang von Tierstimmen, die verschiedenen Geräusche in der Luft, die durch den Wind hervorgerufen werden, die Bewegung der Blätter, das Gemurmel des Wassers, alle als Vorbild dienen [...] Die Klänge sind im Menschen: er hört das Singen, er nimmt die Geräusche wahr; alle seine Empfindungen und sein Instinkt führen ihn dazu, diese Klänge zu imitieren. Daher waren die ersten Konzerte für die Stimme. Instrumente kamen erst später auf und waren eine weitere Imitation, weil es auf allen Instrumenten die Stimme ist, die wir imitieren wollen.“ D’Alembert verdammt weiter „all diese reine

Instrumentalmusik, ohne Sinn und Zweck. Sie spricht weder zum Geist noch zur Seele.“ Nach dem Besuch eines Konzertes im Théâtre Italien im Jahr 1812, fasste der Kritiker Géo ffroy die Situation folgendermaßen zusammen: „Wir vergessen oft, dass ein Konzert eine Feier ist und dass die, welche zu dem Fest kommen, ihre Sinne befriedigen wollen [...] Die konzertanten Symphonien von Blasinstrumenten sind Violinkonzerten vorzuziehen, die das Publikum fast immer langweilen; alle Konzerte sollten kurz, melodisch und abwechslungsreich sein. Die meisten Zuhörer werden die Schönheit der Musik nur nach ihren brillanten Verzierungen beurteilen.“

Trotz der großen Beliebtheit der Opernfantasie beklagten einige bedeutende Kritiker die Allgegenwärtigkeit des Genres:

„Als nächstes kam M. Gally, 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. Trotz alledem wurde das Hornsolo von M. Gally um nichts weniger lebhaft mit Beifall bedacht, und das war nur gerecht...“
Hector Berlioz *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 14. Februar 1836

Solche Bemerkungen waren allerdings dünn gesät, denn die Mehrheit der Kommentatoren war von Gally sowohl als Interpret als auch als Komponist verzaubert:

„Beim letzten Konzert für den König, bei dem die Künstler des Théâtre Italien mehrere Stücke aus Norma spielten, bemerkten wir besonders eine Fantasia, komponiert und vorgetragen von M. Gally, brillant sowohl

im Vortrag als auch in der Komposition“.
Revue et gazette musicale de Paris, 17. Januar 1836

Les Martyrs war Donizzettis erstes speziell für Paris geschriebenes Werk. Es wurde 1840 an der Opéra uraufgeführt. Es ist eine Bearbeitung seines glücklosen Stückes *Il Poliuto*, 1838 für das Teatro San Carlo in Neapel geschrieben, welches auf Grund seines Inhalts (das Martyrium des Polyucte) zensuriert und daher niemals aufgeführt wurde. Gallays *Fantaisie*, 1841 veröffentlicht, beginnt mit einem gedämpften Zitat aus dem Chœur et Finale aus dem 2. Akt „Hymne à Jupiter“, welches von einem nachdenklichen rezitativartigen Abschnitt beantwortet wird. Sévères Arie, ebenfalls aus dem 2. Akt, „Amour de mon jeune ange“ liefert das singende *Larghetto*-Thema, auf das ein *Allegro moderato* folgt, welches von einer weiteren Arie der gleichen Figur stammt, „Je te perds, toi que j'adore“. Polyuctes Arie „Dieu puissant qui vois mon zèle“ ist im *Adagio* zu hören bevor das Thema von „Je te perds...“ wieder aufgenommen wird. Durch das ganze Stück hindurch taucht eine kurze, punktierte rhythmische Figur immer wieder auf, die möglicherweise auf den „Ju-pi-ter“-Ruf aus dem Schlußchor des 2. Aktes verweist.

Donizzettis *Belisario* wurde im Teatro La Fenice in Venedig 1836 uraufgeführt. Am Théâtre Italien in Paris kam die Oper erst 1843 zur Aufführung; vier Jahre nachdem Gallays Bearbeitung im Druck erschienen war. Das Material, das Gally für seine *Fantaisie* auswählte, stammt vom Beginn des 2. Aktes (mit dem Untertitel „Exile“), in welchem Alamiro in den ausgedehnten Arien „A si tremendo annunzio“ und „Trema, Bisanzio!“ schwört, Belisario zu rächen.

Gallays Op. 47 besteht aus drei Fantasien: No. 1 *Fantaisie sur les Treize* (Halévy) – No. 2 *Fantaisie sur Bianca a Fernando* (Bellini) – No. 3 *Fantaisie sur le Shérif* (Halévy). Bisher wurde noch kein Quellenmaterial für die erste und dritte Fantasie entdeckt; und die zweite ist zurzeit nur in einer Version für „cornet à pistons“ (Kornett) erhältlich, welche 1840 bei Ricordi in Mailand erschienen ist. Für viele von Gallays Werken waren Versionen für Kornett erhältlich. Diese erhaltene Version für Kornett ist in G-Dur. Da G-Dur eine höchst ungewöhnliche Tonart für Gallays Hornkompositionen ist, scheint es wahrscheinlich, dass das Stück ursprünglich für Horn in F geschrieben und dann nach G transponiert wurde. Obwohl die Oper nie am Théâtre Italien aufgeführt wurde, waren Themen aus

Bianca e Fernando offenbar populär und tauchen sowohl in Gallays *Récréations musicales* sur des motifs italiens pour cor seul Op. 40 als auch in der Romance de *Bianca e Fernando* auf, welchen beiden Biancas Romanze „Sorgi o padre, e la figlia rimira“ als Thema zugrunde liegt. Bellinis Oper *Bianca e Fernando* wurde 1828 im Teatro Carlo Felice (Genua) uraufgeführt. Der Großteil der Oper stammt aus einer früheren Version aus dem Jahr 1826 mit dem Titel *Bianca e Gernando* anstelle von *Bianca e Fernando*. Dies aus dem Grund, weil der Gebrauch von irgendeiner Form von Fernando, dem Namen des Thronfolgers, auf der Bühne verboten wurde. Die Motive, die Gallay in seiner Fantaisie verwendete, stammen aus der letzten Arie von Bianca im 2. Akt „Deh! on ferir, deh! senti!“.

Gallays *Méodies* (*Sur l'air de Montano et Stéphanie* Op. 21, *Sur une cavatine d'Anna Bolena* Op. 25 und *Sur une cavatine La Sonnambula* Op. 28) - generell kürzere Kompositionen als seine Fantaisies - gleichen eher Transkriptionen der ursprünglichen Opernwerke. Für die 1836 veröffentlichte „Cavatine“ verwendet Gallay Rodolphos Arie aus dem 1. Akt „Vi ravviso, o luoghi ameni“, in welcher der Graf an die verlorenen Tage der Jugend zurückdenkt, als das Leben noch ruhiger war. La

Sonnambula wurde 1831 in Mailand uraufgeführt und später im gleichen Jahr im Théâtre Italien aufgeführt.

Gallays *Fantaisie sur l'Opéra L'Elisire d'amore* ist bedeutend länger als die meisten seiner anderen Opernfantasien und bringt eine größere Zahl von Einzelthemen aus der verwendeten Oper zum Klingen. *L'Elisire d'amore* wurde 1835 an der Scala in Mailand uraufgeführt und 1836 in Paris aufgeführt. Es war ein gigantischer Erfolg und wurde bald zu einem der meistaufgeführten Werke im Repertoire. Gallays *Fantaisie*, 1838 gedruckt, beginnt mit der berühmtesten Arie der Oper, Nemorinos Aria „Una furtiva lacrima“. Ein Thema, zu dem Gallay in seinen *Deux Morceaux de Concert* zurückkehrte, welche ebenfalls auf dieser CD zu hören sind. Nach einem Klavierzwischenpiel erscheint das Thema des „Barcarola“ Duetts von Dulcamara und Adina „Io son ricco e tu sei bella“ sowie eine Variation desselben Themas. Gallay wurde möglicherweise von Donizettis originaler Orchestration mit der klagenden Gegenmelodie im Horn dazu inspiriert, Nemorinos *Adagio* „Adina credimi“ zu verarbeiten. Das *Allegro Finale* besteht aus zwei Themen: Nemorino und Dulcamaras „Obbligato, Ah! Si obbligato, son felice“ und Nemorinos „Un po' del duo

corragio“, wobei das Klavierzwischenpiel das Thema von Nemorinos Zwischenrufen aus der Cavatina des 1. Akts „Come paride vezzoso“ enthält.

Bellinis *Norma* (1831 in der Scala und 1835 am Théâtre Italien erstaufgeführt) wurde als Quelle für eine große Anzahl an Fantasien und Variationen von Komponisten wie Gallays Zeitgenosse, dem Kornettisten Jean-Baptiste Arban (*Thème et variations sur Norma*), verwendet. Es sind Melodien wie beispielsweise „Casta Diva“, die bis zum heutigen Tag populär geblieben sind. Gallays 1837 veröffentlichtes Werk beginnt mit einer rhapsodischen Einleitung, die Andeutungen von Orchestermotiven der orchestralen Scene des 2. Akts enthält. Diese führt ins Hauptthema, das aus dem Duett von Norma und Adalgisa aus dem 2. Akt „Deh! Con te, con te li prendi“ stammt; ein Thema, das ebenfalls in Gallays *Méodies Gracieuses* Op. 33 auftaucht. Nach zwei Variationssätzen über dieses Thema, arbeitet Gallay die Melodie des Trios „Vanne, Si, mi lasca, indegno“ aus dem 1. Akt ein. Ein zusätzliches Thema, das bisher noch nicht bestimmt werden konnte, erscheint, bevor Gallay für das Finale wieder zu „Deh! Con te, con te li prendi“ zurückkehrt.

„Rubini sang mit seiner bewegenden Stimme und Gallay auf seinem Horn,

das mehr einer menschlichen Stimme gleicht als einem Blechblasinstrument.“
Revue et gazette musicale de Paris,
24. März 1839

Zwischen diesen Werken finden sich drei Liedbearbeitungen von Gallay für Gesang, Horn und Klavier. Es sind viele Berichte erhalten, die Gallays regelmäßige Auftritte bei den modischen Soirées in Paris genauestens beschreiben. Auch veranstaltete eine Anzahl von „Maisons“, die Instrumentenmachern, Musikverlegern oder Musikzeitschriften gehörten, Konzerte für ihre Kunden. Oft sind die genaueren Details dieser Auftritte sehr vage, gelegentlich wird ein bestimmtes Werk erwähnt, aber meistens werden nur die Namen der Musiker aufgelistet, was uns einen Eindruck vom Format der Sänger verschafft, mit denen Gallay in Verbindung stand.

Gallay kehrt im ersten seiner *Deux Morceaux de Concert* (1839) zu der berühmten Aria „Une larme furtive“ („Una furtiva lagrima“) aus *L'Elisire d'amore* zurück. Die Gesangsstimme ist eine direkte Transkription von Nemorinos Material, während die Hornstimme eine Mischung aus Solofagott-, Klarinetten- und Hornstimme der originalen Orchestration enthält. Seltsamerweise wird diese

berühmteste aller Tenorarien radikal verändert, indem der Text in dieser Bearbeitung das Geschlecht des Erzählers von Mann zu Frau umwandelt. Dies ist der Grund dafür, dass in dieser Aufnahme ein Sopran anstelle eines Tenors verwendet wird. Der Autor von Gallays „paroles français“ war Louis-Ernest Crevel (1806-1882), auch bekannt unter seinem Nom de Plume Crevel de Charlemagne. Crevel war ein anerkannter Schriftsteller und ein bekannter Übersetzer von sowohl italienischen als auch deutschen Libretti. Seine Übersetzungen dieser Werke sind sehr „frei“, daher wurden hier die Übersetzungen aus dem Französischen anstelle des besser bekannten italienischen Textes bereitgestellt.

Im Duett „Fuis, lasse-moi“ („Da che tornasti“) aus dem 1. Akt 9. Szene von *Robert Devereux*, übernimmt die Gesangsstimme den Part von Sara, während das Horn die Rolle von Roberto übernimmt. Der Text von Roberto/Horn wird in Etienne Monniers Übersetzung aus dem Jahr 1841 von *Robert d'Evereux* für das Théâtre des Arts de Rouen wiedergegeben.

„L'appel du Chasseur“ („Der Ruf des Jägers“) ist die Bearbeitung eines ungewöhnlichen Duett mit dem Titel „Alla caccia“ („Zur Jagd“) für zwei Tenöre aus

Mercadantes *Soirées Italiennes* oder in der originalen italienischen Form *Serate Italiane* (ca. 1836). Das Duett mit dem Text von Graf Pepoli war den beiden Tenören Giovanni Battista Rubini (1794-1864) und Nicola Ivanoff (1810-1880) gewidmet und dazu bestimmt, die Pariser Salons zu erobern. 1836 hatte Rossini Mercadante dazu eingeladen, sein erstes Werk, *I Briganti*, für das Théâtre Italien zu schreiben. *Briganti* präsentierte sowohl Rubini in der Rolle des Ermanno als auch Gallay als Horn obligato in der Arie „Ove a me rivolgi un guardo“. Die Oper „beginnt mit einem Hornsolo, [das] mit der Sicherheit, der melodischen Anmut und dem guten Stil gespielt [wurde], welche das Talent von M. Gallay charakterisieren“ (*Revue et gazette musicale de Paris*, 1836). Das Horn übernimmt zwar einiges aus den Gesangslinien, doch reduziert Gallay den Großteil von Mercadantes originalen Gesangsstimmen auf eine Stimme und gibt dem Horn idiomatische Jagdsignale, welche die Handlung kommentieren. Der Reiz eines solchen Liedes für einen Hornisten wie Gallay ist mehr als verständlich: das Horn ist das akustische Symbol der Jagd und Frankreich eine besondere Hochburg der Jagd. Während Mercadantes Stück für zwei Tenorstimmen gesetzt war, gibt Gallay keine Stimmlage

vor, daher haben wir im Einklang mit den anderen Liedbearbeitungen auf dieser CD auch hier die Sopranstimme gewählt.

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; im Gegensatz dazu hatte das cor d'orchestre 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 gewesen und 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 als zweiter Hornist neben Gallay im Théâtre Italien tätig und übernahm schließlich nach dessen Ausscheiden seine Position.

Sébastien Érard (1752-1831) war ein führender Hersteller von Cembali, Klavieren und Harfen, der viel zur Entwicklung des Klaviers im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beitrug. Seine Instrumente standen bei Musikern und Aristokraten in hohem Ansehen, und es war seine Verbindung zu letzteren, die ihn zwangen, während der Revolution aus Frankreich zu fliehen und seinen Betrieb ins sicherere England zu verlegen. Friedensperioden in Frankreich und der Erfolg seiner Instrumente in beiden Ländern führten dazu, dass er schließlich auf beiden Seiten des Ärmelkanals Werkstätten führte. 1814 wurde Érards englische Werkstatt von seinem Neffen Pierre Érard (1794-1855) übernommen, der nach dem Tod seines Onkels den gesamten Betrieb erbte. V Viele führende Musiker besaßen deren Klaviere wie unter anderen Beethoven, Chopin, Fauré, Liszt, Mendelssohn und Moscheles. Im Zusammenhang mit dieser Aufnahme ist zu erwähnen, dass der Pianist Frédéric Kalkbrenner, der regelmäßig mit Gallay auftrat, ein bekannter Liebhaber von Érard Instrumenten war.

Sowohl Raoux Hörner als auch Érard Klaviere werden als die hervorragendsten Instrumente ihrer Zeit angesehen und bringen uns die Klangwelt näher, in der Gallay und seine

Zeitgenossen lebten. Wir sind der Bate Collection in Oxford zu großem Dank verpflichtet, die uns freundlicherweise ihr cor solo (1823) von Marcel-Auguste Raoux für diese Aufnahme zur Verfügung gestellt hat. Wir sind ebenfalls der Universität Birmingham zu großem Dank verpflichtet, die uns freundlicherweise erlaubte, ihren Érard Flügel von 1851 zu benutzen.

© Anneke Scott. Übersetzung von Daniela Braun

Anneke Scott ist erste Solohornistin in vielen Ensembles, unter anderem Sir John Eliot Gardiners Orchestre Révolutionaire et Romantique und The English Baroque Soloists, Harry Christophers The Sixteen, The Avison Ensemble, Irish Baroque Orchestra, Dunedin Consort und Europa Galante.

Ihre jüngsten Aufnahmen beinhalten Sonaten für Horn und Hammerflügel mit der Pianistin Kathryn Cok (Challenge Classics, 2011), den ersten Teil von Kammermusik und Sonaten für Blasinstrumente von Franz Danzi mit dem Ensemble F2 (Devine Music, 2013) und eine CD mit dem Australischen Ensemble Ironwood, in der Werke von Mozart erkundet werden (ABC, 2015).

2010 wurde Anneke das renommierte Stipendium des Gerard Finzi Trusts verliehen, was ihr ermöglichte, die Werke von Jacques-François Gallay zu erforschen. Das Resultat dieser Forschung sind drei CD-Aufnahmen: „Preludes, Caprices, Fantaisies – Concerts Cachés – the solo works of Jacques-François Gallay“, „Chamber Music for Natural horn ensemble“ (mit Les Chevaliers de Saint Hubert) und „Songs of Love, War and Melancholy – Operatic Fantasias for horn“, alle erschienen bei Resonus Classics.

Steven Devine ist Cembalist von London Baroque, einer der beiden ersten Tastenspieler des Orchestra of the Age of Enlightenment und erster Tastenspieler bei The Gonzaga Band, Apollo and Pan und The Classical Opera Company. Er war an mehr als 30 CD-Produktionen beteiligt und hat fünf Solo – CDs aufgenommen, unter anderem die Cembalo Solowerke von Rameau (Resonus Classics) und Bachs Goldberg Variationen (Chandos Records), eine Aufnahme die vom Gramophone Magazine als „eine der besten“ beschrieben wurde.

Steven gab sein Londoner Dirigierdebüt 2002 in der Royal Albert Hall und sein Proms Debut ebendort im August 2007 mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment. Steven ist Musikdirektor der New Chamber Opera in Oxford und leitete die erste Aufführung der neu angekauften Partitur von Cavallis Erismena und Salieris Falstaff mit dem Ensemble.

Sehr interessiert an der Rolle der Musik im Schulunterricht, ist Steven regelmäßiges Mitglied des OAE Education Teams und Professor für Fortepiano am Trinity College of Music in London. Eine von Stevens wichtigsten (und langjähriger) Tätigkeiten ist die des Director of Development des Finchcocks Musical Museums.

Lucy Crowe hat sich als eine der führenden lyrischen Sopranistinnen ihrer Generation etabliert. Sie hat an der Metropolitan Opera in New York, dem Royal Opera House Covent Garden, der Bayerischen Staatsoper München, Deutsche Oper Berlin, Chicago Lyric Opera, English National Opera, Glyndebourne Festival Opera und der Canadian Opera gesungen, unter anderem die Rollen Adina, Sophie, Gilda, Susanna, Rosina und Iole.

Im letzten Jahr hat Lucy ihr Konzertdebüt in der Carnegie Hall in den Vereinigten Staaten gegeben.

Auf dem Konzertpodium trat sie mit dem Philadelphia Orchestra/Nézet-Séguin; dem City of Birmingham Symphony Orchestra/Haim, Oramo und Nelsons; dem Orchestra of the Age of Enlightenment/Mackerras und Egarr; the Scottish Chamber Orchestra/ Mackerras und Nézet-Séguin; dem Monteverdi Orchestra/Gardiner; und dem Accademia Santa Cecilia Orchestra/Pappano auf.

Unter ihren Aufnahmen ist auch eine Solo-CD mit Werken Händels – Il Caro Sassone – mit Harry Bicket und dem English Concert bei Harmonia Mundi erschienen.

Texts and Translations

3. Da che Tornasti

Sara:

Da che tornasti, ahi, misera!
In questo debil core
Del mal sopito incendio
Si ridestò ardore ...
Ah! parti, ah! vanne, ah! Lasciami ...
Ah, cedi alla sorte acerba ...
A te la vita serba,
Serba l'onore a me.

Roberto:

Dove son io?... Quai smanie!...
Fra vita, e morte ondeggio!...
Tu m'ami, e deggio perderti!...
M'ami, e lasciarti io deggio!...
Poter dell'amicizia,
prestami tu vigore;
ché d'un mortale in core
tanta virtù non è.

Salvadore Cammarano (1801-1852)

3. Fuis, Laisse-Moi

Sara:

*L'amour et sa puissance:
respectaient ma souffrance !
mais, hélas! ta présence
les ramène en mon triste cœur !
Oh ! Fuis ! je t'en supplie ! fuis !
Cède à la fortune ennemie !
Conserve toi la vie !
Conserve moi, conserve moi l'honneur !*

Robert:

*Où suis-je? hélas ! que faire?...
Non, rien n'égale ma misère !
Pour m'éloigner encore de celle que j'adore,
Ah! soutiens mon courage, amitié que j'implore.
Mais sa voix peut-elle en mon âme
Eteindre l'amour qui m'enflamme?
L'honneur l'ordonne, il faut suivre sa loi.
Sur cette terre, hélas! plus de bonheur pour moi;
Eh bien! donc, tu le veux, loin de toi je fuirai.
Ou pour jamais je partirai.*

Translation: Crevel de Charlemagne
& Étienne Monnier

3. Let me flee

Sara:

*Love and its power:
respected my suffering!
But, alas, your presence
Brought them back into my sad heart.
Oh! Flee! I beg you! Flee!
Submit to bitter fate!
Save your own life!
Save me! Save my honour!*

Roberto:

*Where am I?... What madness!...
I waver between life and death!...
You love me, but I must lose you!...
You love me, but I ought to leave you!
Let friendship give you strength;
Because in death there is not much virtue.*

Translation: Anneke Scott

3. Lass mich fliehen

Sara:

*Die Liebe und ihre Macht:
seht meine Qual!
Aber ach! deine Gegenwart
bringt sie zurück in mein trauerndes Herz!
Ach! Fliehe! Ich bitte dich! Fliehe!
Ergib dich dem feindlichen Schicksal!
Rette dein Leben!
Rette mich! Rette meine Ehre!*

Robert:

*Wo bin ich? Was geschieht?
Nein, nichts gleicht meinem Elend!
Mich von der zu entfernen die ich liebe,
unterstütze meine Kraft mit der Freundschaft
um die ich flehe.
Aber kann diese Stimme
die Liebe die mich entflammt in meiner Seele
löschen?
Die Ehre verlangt es, man muss ihren Gesetzen
folgen.
In dieser Welt, ach, mehr Glück für mich;
Wohlan! Wenn du es so willst werde ich vor
dir fliehen.
Ich werde dich für immer lassen.*

Translation: Daniela Braun

6. Una furtiva lagrima

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò:
Quelle festose giovani
invidiar sembrò.
Che più cercando io vo?
M'ama! Sì, m'ama, lo vedo.

Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir, confondere
per poco a' suoi sospir!
I palpiti, i palpiti sentir,
confondere i miei coi suoi sospir...
Ah, cielo! Si può! Sì, può morir!
Di più non chiedo, non chiedo.
Sì può morir! Sì può morir d'amor.

Felice Romani (1785-1865)

6. Une larme furtive

*Une larme furtive
a brillé dans ses yeux !
Et d'une voix plaintive
il m'a faites adieux
Il va quitter ces lieux !
Il m'aime ! Il m'aime! à lui mon cœur, mes vœux !*

*Un seul instant d'ivresse
dans ses bras tressaillir !
rassurer sa tendresse
d'un aveux, d'un soupir !
Puis à ses pieds mourir ;
Voilà voilà mon seul désir
Ah voilà voilà mon seul désir !
Voilà voilà mon seul désir !*

Translation: Crevel de Charlemagne

6. A furtive tear

*A furtive tear
shone in his eyes,
And in a plaintive voice
he made his goodbyes.
He will leave this place.
He loves me, he is in my heart and my prayers!*

*A single moment of intoxication,
I tremble in his arms!
To reassure his tenderness with a confession,
a sigh!
Then, to die at his feet,
Ah! That's my only desire.*

Translation: Anneke Scott

6. Eine versthohene Träne

*Eine versthohene Träne
glänzte in seinen Augen!
Und mit klagender Stimme
nahm er Abschied.
Er wird diesen Ort verlassen.
Er liebt mich! Mit ihm sind mein Herz und meine
Wünsche.*

*Einen einzigen trunkenen Augenblick
in seinen Armen zittern!
Seine Zärtlichkeit bestärken
mit einem Bekenntnis, einem Seufzen!
Dann zu seinen Füßen sterben
das ist mein einziges Verlangen!*

Translation: Daniela Braun

9. Alla caccia (from Serenate italiane)

Alla caccia, squilla la tromba, andiam!
Già spunta il primo albor
Sull'armi o cacciator.
Che gusto che contento
Augelli e lepri a cento,
A mille ammazzar su l'armi
Su corriam che gioja è mia cacciar.
Andiam, andiam o cacciator.

Quant'è poi dolce fra buoni amici
Lepri e pernici di divorar.
Ah! Poi dalla fronte per man d'amore
Il bel sudore di rasciugar.
Viva la caccia, tutti gridiamo, beviam.
Bello è il cacciar, gridiam gridiam.

Squilla la tromba, andiam all caccia
Già spunta il primo albor
Sull'armi o cacciator.

Carlo Pepoli (1796-1881)

9. L'appel du Chasseur

*À la chasse, le cor résonne partons
debout ! valets piqueurs !
aux armes! gais chasseurs !
tremblez! chamois rapides,
tremblez! chevreuils timides,
tremblez! peuples de l'air,
en main l'épieu de fer,
courons le cerf,
tayaut, tayaut, tayaut, tayaut !*

*Ah! quel plaisir
le soir près d'amis intimes,
de raconter ses triomphes nouveaux
Ah! et démontrer
ses nombreuses victimes
Prix glorieux de ses nobles travaux,
Vive la chasse ! Oui vive la chasse !
Chantons rions folâtrons et chassons ! Buvons,
Tayaut ! Ah ! quel bonheur d'être chasseur !*

Translation: Crevel de Charlemagne

9. The call of the hunter

*To the hunt, the horn is sounding,
Let's go! Hunting knaves!
To arms! Happy hunters!
Tremble! The quick fawn,
Tremble! The shy roe deer,
Tremble! Inhabitants of the air,
The iron spear in hand,
We're running after the deer.
Tally-ho, tally-ho, tally-ho, tally-ho!*

*Ah! What pleasure
Evening next to close friends
To tell of one's new triumphs.
Ah! And to show
One's numerous victims.
The glorious prize of our noble work.
Long live the hunt! Yes long live the hunt!
Singing, laughing, frolicking and hunting!
Drink! Tally-ho!
Ah! What happiness it is to be a hunter!*

Translation: Anneke Scott

9. Der Ruf des Jägers

*Zur Jagd ruft das Horn
Auf! Jagddiener!
Zu den Waffen! Frohe Jäger!
Zittert! Schnelle Gämsen,
Zittert! Scheue Rehe,
Zittert! Ihr Bewohner der Lüfte,
in der Hand der eiserne Speer,
lauf, Hirsch,
Halali! Halali! Halali! Halali!*

*Ach, welche Freude
ein Abend mit engen Freunden
einander die Errungenschaften erzählen.
Und ach,
einander die zahlreichen Opfer zu zeigen.
Der glorreiche Preis der edlen Arbeit.
Es lebe die Jagd! Es lebe die Jagd!
Singen, lachen, scherzen und jagen!
Trinken wir!
Halalal! Welches Glück ein Jäger zu sein!*

Translation: Daniela Braun



More titles from Resonus Classics



Jacques-François Gallay: Chamber music for natural horn ensemble
Anneke Scott, Les Chevaliers de Saint Hubert
RES10123

'Anneke Scott's Chevaliers de Saint Hubert revel in the eccentricities of their instruments. Stopped notes sizzle and rasp; pedal notes blast out. Faster, chromatic stretches are tossed off with indecent ease.'
The Arts Desk

© 2015 Resonus Limited

© 2015 Anneke Scott under exclusive licence to Resonus Limited
Recorded at the Ruddock Performing Arts Centre,
Birmingham, on 16-18 August 2014.

Producer, Engineer & Editor: Adrian Hunter

Keyboard technician: Edmund Pickering

French coach: Nicole Tibbels

Executive Producer: Adam Binks

Recorded at 96kHz resolution

Photography © John Charlton

Cover image: *The Decameron* (1837) by Franz Xaver Winterhalter (1805–1873)

Back page: Théâtre Italien, Paris c. 1840. Engraving by Charles Mottram after Eugène Lami.

With thanks to the Finzi Trust, the Bate Collection (Oxford),
the University of Birmingham and John Croft for their assistance.

With thanks to the Finzi Trust, the Bate Collection (Oxford),
the University of Birmingham and John Croft for their assistance.

And to all our Kickstarter Backers –
especially Maxine Moody, John Wates, The Smith Family, Chris Manvell, Alex Makepeace,
Stuart Nickless, Robert Ostermeyer and Sandra McColl.

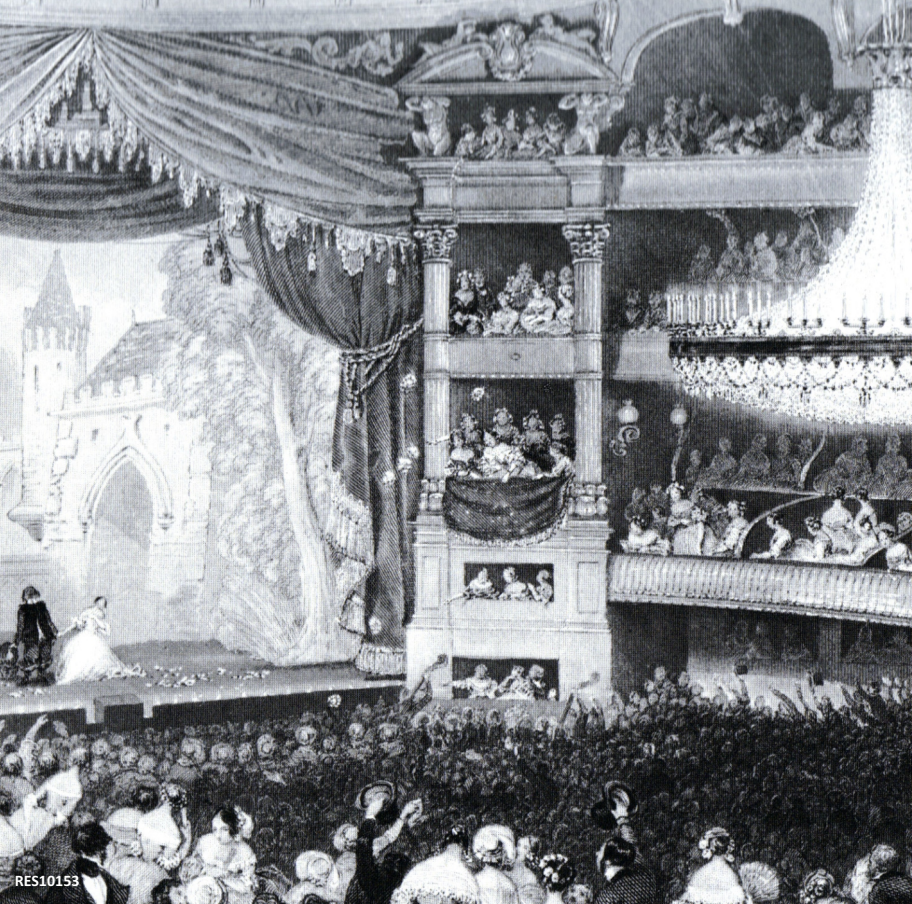


UNIVERSITY OF
BIRMINGHAM

RESONUS LIMITED – LONDON – UK

info@resonusclassics.com
www.resonusclassics.com





RES10153