



LE COR ROMANTIQUE

STRAUSS, BEETHOVEN
CZERNY, SCHUMANN
THE ROMANTIC HORN

JEAN-JACQUES JUSTAFRE
FRANÇOIS-RENE DUCHABLE

*Les
Cuvres
Français*

disques
PIERRE VERANY

**ABBAYE
ROYALE
DE
FONTEVRAUD**



CHRISTOPHE DACHARY

LE COR ROMANTIQUE / THE ROMANTIC HORN

JEAN-JACQUES JUSTAFRÉ, Corn/Horn FRANÇOIS-RENE DUCHABLE, Piano

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

- 1 Adagio et Allegro pour cor et piano en la bémol majeur op. 70 (8'50)
Adagio and Allegro for horn and piano in A flat major op. 70

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

- 2 Sonate pour cor et piano en fa majeur op. 17
Sonata for horn and piano in F major op. 17

2 Allegro moderato (8'40)

3 Poco Adagio, quasi Andante (1'30)

4 Rondo (Allegro moderato) (5'15)

FRANZ JOSEPH STRAUSS (1822-1905)

- 5 Thème et Variations en mi bémol majeur op. 13 (12'15)
Theme and Variations in E flat major op. 13

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

- 6 Andante pour cor et piano en la mineur op. posthume (4'15)
Andante for horn and piano in A minor posthumous op.

CARL CZERNY (1791-1857)

- 7 Andante e Polacca pour cor et piano
Andante and Polakka for horn and piano

7 Andante (3'05)

8 Allegro alla Polacca (8'35)

Enregistrement réalisé en
l'Abbaye Royale de Fontevraud © 1993 PIERRE VERANY

Couverture : "Portrait d'homme" (détail), Pierre Paul Rubens - Musée Granet, Aix-en-Provence. Cliché Bernard Terlay

JEAN-JACQUES JUSTAFRÉ

Primé à l'unanimité du jury à 16 ans au Conservatoire National de Musique de Paris, lauréat du concours de Munich, 1^{er} prix de musique de chambre à Salzburg, cor solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, Jean-Jacques Justaféré est un merveilleux représentant de la nouvelle école française de cor.

Une "Victoire de la Musique" lui est décernée en 1990 pour Chorus et Interludes pour cor, quartette de jazz et orchestre, de Marius Constant.

Jean-Jacques Justaféré se produit dans le monde entier, et enregistre des disques des plus variés, pour un répertoire sans frontières. De Paris à Tokyo, en Chine, Corée, Hong Kong, aux USA, Canada et en Amérique Latine, Jean-Jacques Justaféré est aussi un professeur très recherché, qui donne de nombreuses Master Classes.

FRANÇOIS-RENÉ DUCHABLE

Né à Paris en 1952, François-René Duchable a poursuivi au Conservatoire de cette ville une formation musicale complète. Depuis sa rencontre déterminante, en 1973, avec Artur Rubinstein, il s'est produit sur les scènes les plus prestigieuses - du Concertgebouw d'Amsterdam au Musikverein de Vienne, du Théâtre des Champs-Élysées à la Philharmonie de Berlin - et a joué sous la baguette des chefs les plus illustres, de Sawallisch à Karajan, de Dutoit à Maazel.

François-René Duchable a très vite été reconnu comme un grand interprète de Chopin et de Liszt. Pour autant, il ne néglige pas la fréquentation des grands maîtres allemands - un cycle des cinq concertos de Beethoven donné plusieurs fois en Allemagne et en France, de 1988 à 1990, a été pour lui une étape majeure - qui confère à son jeu une profondeur et une rigueur remarquables.

C'est au cours de soirées impromptues du Festival de Sarlat qu'il a pu donner libre cours à sa prédilection pour les instruments à vent et qu'il a abordé pour la première fois, en compagnie de Jean-Jacques Justaféré, le répertoire pour piano et cor. D'autres concerts ont suivi, notamment au Festival des Cuivres de Dijon. Le présent enregistrement s'inscrit dans la continuité de ces concerts et du plaisir de cette aventure musicale.

LE COR ROMANTIQUE

"J'aime le son du cor le soir au fond des bois".

Cette phrase d'Alfred de Vigny résume à elle seule combien l'instrument est lié à l'imaginaire romantique. Tout d'abord, le cor est l'instrument du chasseur qui apparaît fréquemment sur la scène d'opéra (*Le Freischütz* de Weber, *Le Jeune Henri* de Méhul) comme dans la musique symphonique (*Scherzo de La Reine Mab* du *Roméo et Juliette* de Berlioz, *Le Chasseur maudit* de Franck) ; mais il sera aussi porteur d'autres connotations, telles l'évocation de la nature (de la *Symphonie pastorale* de Beethoven à *Eine Alpensymphonie* de R. Strauss) ou l'allusion à un monde merveilleux (*Obéron* de Weber ou *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler).

Sans doute les qualités de son timbre ont-elles séduit les compositeurs du dix-neuvième siècle, friands de coloris originaux : en effet, le cor peut offrir, grâce à la variété de son jeu, une gamme de sonorités très diverses, depuis les sons parfois un peu frustes lorsqu'il imite le cor de chasse, à la plénitude du timbre du cor moderne, en passant par les demi-teintes des sons bouchés (c'est à dire obtenus en enfonçant la main dans le pavillon). Cette technique était utilisée jusqu'au premier quart du dix-neuvième siècle pour produire les sons qui n'étaient pas les harmoniques naturels de l'instrument, alors appelé cor simple ou cor d'invention.

C'est vers 1815 que le mécanisme des pistons apparaît, permettant alors au corniste d'obtenir toute l'échelle chromatique sans altérer sa sonorité par l'emploi des sons bouchés. Toutefois, cette modification, considérable dans la facture de l'instrument, ne rencontrera pas tout de suite le succès qu'on pouvait lui espérer. Peut-être les instruments munis de ce mécanisme étaient-ils d'une sonorité trop différente de celle que les musiciens de l'époque appréciaient ? En tout cas, quelles qu'en furent les raisons, il fallut le siècle entier pour que le cor sans pistons soit définitivement remplacé par le cor moderne, et les compositeurs eux-mêmes continuèrent soit d'employer ensemble les deux types d'instrument dans l'orchestre - le cor simple souvent destiné aux solos qui mettaient en valeur la richesse de son timbre, le cor à pistons utilisé pour des passages plus chromatiques - soit de préférer les cors d'invention aux cors à pistons.

Les pièces présentées dans cet enregistrement montrent les différentes étapes de cette évolution.

C'est pour le virtuose Johann Wenzel Stich (1748-1803), connu aussi sous le nom de Giovanni Punto, que Beethoven écrivit sa *Sonate pour cor et piano* op. 17. Le célèbre corniste avait fait la connaissance du compositeur à Vienne, lors d'une tournée de concerts. La rencontre entre les deux musiciens fut le prétexte à la composition de la sonate qui fut créée le 18 avril 1800. D'après Ferdinand Ries, ami de Beethoven, l'œuvre fut écrite la veille du concert ! Elle eut un succès tel qu'elle fut immédiatement bissée, succès jamais démenti puisqu'elle est aujourd'hui un des fleurons du répertoire pour cor.

L'écriture est caractéristique d'une pièce destinée au cor simple : Beethoven privilégie largement les sons "naturels" (par opposition aux sons bouchés) de l'instrument. L'atmosphère générale de l'œuvre est sereine, à peine assombrie par la courte partie lente, le rondo conclusif donnant au corniste l'occasion de briller dans certaines figurations en arpèges, peut-être suggérées par l'habileté de Stich.

Les relations privilégiées que Schumann entretenait avec la famille Schuncke, véritable dynastie de cornistes, n'ont pu que renforcer l'intérêt qu'il portait au cor, instrument dont il disait qu'il "est l'âme de l'orchestre". D'ailleurs, si les symphonies le mettent particulièrement en valeur, plusieurs de ses œuvres lui confient un rôle soliste : l'*Andante et Variations* pour deux pianos, deux violoncelles et cor (1843), le fameux *Conzertstück* op. 86 pour quatre cors et orchestre (1849) et l'*Adagio et Allegro pour cor et piano* op. 70 (1849).

Celui-ci illustre bien le changement d'écriture provoqué par l'élargissement des possibilités techniques qu'offrait l'emploi des pistons : le discours est beaucoup plus volubile, quel que soit le registre utilisé, et le contour des phrases fait montre d'une remarquable souplesse.

Dans un article daté du 29 mars 1850 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, voici ce qu'écrivait le critique E.M Klitzsch : «Comme on pouvait l'attendre de notre maître, la pièce de concert présentée [dans cet article] sort des sentiers battus. (...) D'un point de vue technique, il faut noter ceci : c'est le cor à pistons en fa qui a été choisi (...). A ce sujet, il y aurait beaucoup à dire sur le cor à pistons, ce que je réserve toutefois pour un prochain article. Pour l'instant, que l'on se borne à remarquer, comme me l'ont appris maints échanges avec un instrumentiste

confirmé, que quelque chose ne va pas lorsque l'on recherche un jeu expressif, (...) car, malgré cet expédient technique [les pistons], l'instrument ne peut dépasser les limites que lui a imposées la nature. (...) Le passage [dont on a déjà parlé] est de belle facture, bien que le son du cor, desservi par le système à pistons, ressemble vaguement à celui d'un trombone.»

Ces remarques sont significatives : le cor à pistons mettra du temps à s'imposer, même si divers perfectionnements de la mécanique permettront d'obtenir une meilleure homogénéité du timbre.

Schumann tire parti des nouvelles possibilités de ce cor "moderne", demandant au soliste de maîtriser tous les registres de l'instrument (partie conclusive de l'*adagio*) et lui imposant un final endiablé qui ne laisse guère à l'instrumentiste le temps de reprendre son souffle !

Lorsqu'on écoute le *Thème et Variations* de Franz Joseph Strauss (1822-1905) et *Andante e Polacca* de Carl Czerny (1791-1857), on perçoit immédiatement une filiation stylistique. Les deux œuvres sont en effet construites à partir du même principe de variation. Mais les personnalités musicales des deux compositeurs les ont amenés à utiliser ce procédé de façon très différente.

Franz Joseph Strauss était lui-même corniste et fut soliste à l'orchestre de l'Opéra de la Cour de Munich ainsi que professeur à l'Académie Royale des Arts. Il composa quelques pièces pour cor, dont un concerto et ce *Thème et Variations*.

Carl Czerny était pianiste virtuose et compositeur, et, si la majeure partie de son œuvre est destinée à son instrument, il écrivit de la musique de chambre comme le *Trio* avec cor op. 105 ou cet *Andante e Polacca*.

Alors que la mélodie de l'*Andante* et celle du *Thème* présentent certaines affinités qui font penser à une aria d'opéra, l'écriture des deux pièces est tout à fait caractéristique du métier de chacun des compositeurs. L'œuvre de F. Strauss laisse en effet la part belle à la partie de cor, le piano étant le plus souvent réduit au rôle d'accompagnateur, alors que Czerny confie au pianiste des traits brillants qu'il avait certainement écrits pour ses propres mains, laissant parfois le cor au second plan.

Les cinq *Variations* évoluent en procédant d'abord par accélération rythmique avant d'introduire une modification du mètre dans la variation conclusive, sorte

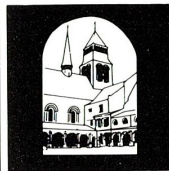
de barcarolle. La *Polacca*, elle, sert de refrain, et ce sont les couplets qui apportent le renouvellement mélodique, dans des figurations toujours plus acrobatiques. Malgré ces différences d'écriture, on peut retrouver dans ces pièces un même esprit, celui d'une musique de salon marquée par la légèreté du ton et un certain goût pour l'effet.

Fils de Franz Joseph, Richard Strauss fut naturellement amené à s'intéresser à l'instrument joué par son père. Il sut pleinement tirer parti du cor à pistons auquel il confia toujours des parties solistes importantes dans ses œuvres d'orchestre (*Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben*). Plusieurs pièces solistes, dont les deux concertos, montrent sa connaissance parfaite des possibilités de l'instrument. *L'Andante*, qui exploite surtout le registre médium-aigu, met en valeur la chaude sonorité du cor dans une longue cantilène teintée d'une douce mélancolie.

Ainsi se conclut une page de l'histoire du cor, arrivé à maturité sur le plan de la facture. Le dix-neuvième siècle avait donné quelques-unes des plus belles œuvres écrites pour un instrument dont le timbre s'accordait si bien à «l'intimité, la spiritualité, la couleur» de l'esprit romantique tel que le définissait Baudelaire.

Jean-Michel
Court

Juin 1993



L'ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD

Lieu de mémoire situé au carrefour de l'Anjou, de la Touraine et du Poitou, l'Abbaye Royale de Fontevraud fut l'une des abbayes les plus vastes et les plus puissantes d'Occident.

Du XIIème au XIXème siècle, son histoire est celle de l'homme et de ses passions.

Passion de Dieu qui fit des moines et religieuses de l'ordre double d'infatigables bâtisseurs, dirigés par une abbesse, chef spirituel et temporel qui n'obéissait qu'au Pape et au Roi.

Passion égalitaire de la Révolution qui ouvrit une période d'exil et de destruction, de bruit et de fureur.

Passion de l'utopie pénitentiaire qui conduisit à transformer les bâtiments en nouveau couvent de la population carcérale qui devait renaître par le travail.

Passion du patrimoine qui rend Fontevraud à l'une de ses vocations premières... Les abbayes furent des centres culturels avant la lettre.

Passion, enfin, des amoureux de la musique qui découvrent en Fontevraud un lieu hautement symbolique de ce passé où nous puisons nos racines. Dans cet ensemble architectural unique, les artistes trouvent la grandeur, la beauté, le silence qui nourrissent leur inspiration. Ils y trouvent aussi un monde de perfection acoustique et de richesses sonores encore incomplètement explorés qui leur permet de nous offrir aujourd'hui les chefs-d'œuvre d'un passé revisité.

JEAN-JACQUES JUSTAFRÉ

Unanimously awarded first prize by the jury at the Paris Conservatoire at the age of 16, winner of the competition in Munich, first prize for chamber music in Salzburg, solo horn player with the Orchestre Philharmonique de Radio France, Jean-Jacques Justaféré is an excellent representative of the new horn school in France.

In 1990, he was awarded a "Victoire de la Musique" for Chorus and Interludes for horn, jazz quartet and orchestra by Marius Constant.

Jean-Jacques Justaféré has performed all over the world. He has recorded a wide variety of discs and his repertory is boundless. From Paris to Tokyo, China, Korea, Hong Kong, USA, Canada and Latin America, Jean-Jacques Justaféré is also very much in demand as a teacher, giving numerous master classes.

FRANÇOIS-RENÉ DUCHABLE

François-René Duchable was born in Paris in 1952 and studied at the Conservatoire of his native city. Since 1973 and his decisive meeting with Artur Rubinstein, he has appeared on the most prestigious stages, from the Concertgebouw in Amsterdam to the Musikverein in Vienna and from the Théâtre des Champs-Élysées to the Berlin Philharmonia, and he has played under the most illustrious conductors, from Sawallisch to Karajan and from Dutoit to Maazel.

François-René Duchable was very soon recognized as a great interpreter of Chopin and Liszt. He nevertheless frequently plays works by the great German composers, thus acquiring remarkable depth and rigour in his playing. From 1988 to 1990, he gave several performances of the complete cycle of Beethoven's five piano concertos in Germany and France : this marked an important stage in his career.

During impromptu evenings at the Festival of Sarlat, he was able to give free rein to his predilection for wind instruments in the repertory for piano and horn, playing alongside Jean-Jacques Justaféré. Other concerts followed, notably at the Brass Festival in Dijon. This recording is a continuation of those concerts, capturing the pleasure of that musical adventure.

THE ROMANTIC HORN

"I love the sound of the horn in the evening in the depths of the woods".

This sentence by Alfred de Vigny illustrates how the instrument fired the Romantic imagination. The horn was in the first place the instrument of the hunter, which is often encountered in opera (Weber : *Der Freischütz* ; Méhul : *Le Jeune Henri*) and in symphonic music (*Queen Mab scherzo* from Berlioz's *Roméo et Juliette*, Franck's *Chasseur maudit*) ; but it also has other connotations, such as evocation of nature (from Beethoven's *Pastoral Symphony* to Richard Strauss's *Alpen-symphonie*) or allusion to a magical world (Weber's *Oberon* or Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*).

The qualities of its timbre no doubt appealed to nineteenth-century composers, who were fond of original colours : indeed, thanks to the variety of its playing technique, the horn can provide a very wide range of sonorities, from sounds that are sometimes rather coarse when it imitates the hunting horn, to the fullness of timbre of the modern horn, not forgetting the half-tints of stopped notes (i.e. obtained by occlusion of the bell with the hand). This technique was used until the first quarter of the nineteenth century to produce sounds that were not natural partials of the instrument, which was then called a natural horn or "Inventionshorn".

The valve mechanism appeared round about 1815, thus enabling the horn player to obtain the whole of the chromatic scale without modifying its sonority with stopped notes. However, this considerable modification did not immediately meet with the success that might have been expected. Perhaps instruments with this mechanism were too different in sonority from what musicians of the time appreciated ? In any case, whatever the reasons, it took a whole century for the valveless horn to be replaced once and for all by the modern horn, and composers themselves continued either to use both types of instrument together in the orchestra - the natural horn was often used for solos highlighting the richness of its timbre, and the valve horn for more chromatic passages - or showed a preference for the Inventionshorn rather than the valve horn.

The pieces presented on this recording illustrate the different stages in this development.

Beethoven wrote the *Sonata for horn and piano* op. 17 for the virtuoso Johann Wenzel Stich (1748-1803), also known as Giovanni Punto. The famous horn player had met the composer in Vienna, during a concert tour. The meeting between the two musicians provided a pretext for composing the sonata, which was first performed on 18 April 1800. According to Beethoven's friend Ferdinand Ries, the work was written the day before the concert ! It was such a success that the audience demanded - and obtained - an immediate encore. It is still a great success and is today one of the gems of the horn repertory.

The style is typical of a piece for natural horn : Beethoven accords much greater importance to the instrument's "natural" notes (as opposed to stopped notes). The general atmosphere of the work is one of serenity, the short slow section barely casting a shadow ; the final rondo gives the horn player a chance to shine in certain arpeggio figurations, which were perhaps suggested by Stich's skill.

The privileged relationship Schumann had with the Schuncke family, a true dynasty of horn players, could only confirm his interest in the horn, which he described as "the soul of the orchestra". His symphonies show it particularly to advantage, and he gave it a solo role in several of his works : the *Andante and variations* for two pianos, two cellos and horn (1843), the splendid *Conzertztück* op. 86 for four horns and orchestra (1849) and the *Adagio and Allegro* for horn and piano op. 70 (1849).

The latter is a good illustration of the change of style prompted by the broader technical possibilities offered by the use of valves : the discourse is much more voluble, whatever the register used, and there is extraordinary fluidity in the phrasing.

In an article in the *Neue Zeitschrift für Musik* dated 29 March 1850, the critic E.M. Klitzsch wrote : "As we might expect from our maestro, the concert piece presented [in this article] moves off the beaten track. (...) From a technical point of view, we must note the following : it was the valve horn in F that was chosen. (...) On that subject, there is much to be said about the valve horn, but I shall keep that for a future article. For the moment, let me merely point out that, as I have learned from a good many conversations with an experienced instrumentalist,

something is not right when one seeks an expressive manner of playing, (...) for, despite this technical expedient [the valves], the instrument cannot go beyond the limits imposed on it by nature. (...) The passage [we have already mentioned] is beautifully constructed, though the horn, which is put at a disadvantage by the valve system, sounds vaguely like the trombone."

These remarks are revealing : the valve horn took time to establish itself, even though various improvements to the mechanism made it possible to obtain a better homogeneity of timbre.

Schumann took advantage of the new possibilities of this "modern" horn, expecting the soloist to master all the instrument's registers (final part of the *adagio*) and setting him a furious finale, which hardly leaves him time to get his breath !

Listening to the *Theme and variations* by Franz Joseph Strauss (1822-1905) and *Andante and Polakka* by Carl Czerny (1791-1857), we are immediately struck by a similarity of style. Indeed, the two works are built on the same principle of variations. However, the musical personalities of the two composers led them to use this process in a very different way.

Franz Joseph Strauss was himself a horn player and soloist with the Munich Court Opera Orchestra, as well as a teacher at the Royal Academy of Arts. He composed a few pieces for horn, including a concerto and this *Theme and variations*.

Carl Czerny was a virtuoso pianist and composer, and although the major part of his output is devoted to the piano, he also wrote chamber music, including the *Trio* for violin, horn and piano op. 105 and this *Andante and polakka*.

While the melody of the *Andante* and that of the *Theme* present certain affinities that are reminiscent of an opera aria, the style of the two pieces is totally characteristic of the profession of each of the composers. Strauss's work favours the horn part, the piano being reduced most of the time to its role as accompanist, while Czerny gives the pianist brilliant virtuoso passages which he had written for his own hands, sometimes leaving the horn in the background.

The five *Variations* progress, first of all, by rhythmic acceleration, before a change of metre is introduced in the final variation, a sort of barcarolle. The *Polacca*

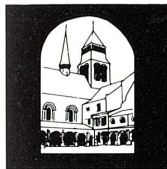
serves as a refrain and it is the episodes that introduce the change in melody, in figurations that are more and more acrobatic.

Despite these differences in style, we find the same spirit in these pieces : that of salon music, with a lightness of tone and a certain taste for effect.

Franz Joseph's son, Richard Strauss, naturally took an interest in the instrument played by his father. He turned the valve horn to good account, always entrusting the important solo parts in his orchestral works to this instrument (*Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben*). His perfect acquaintance with the instrument's possibilities is illustrated by several solo pieces, including the two concertos. The *Andante*, which especially makes the most of the medium-high register, brings out the warm sonority of the horn in a long cantilena tinged with a gentle melancholy.

So here we have a chapter in the history of the horn, which has now reached the height of its technical possibilities. The nineteenth century provided some of the finest works for an instrument whose timbre was so in keeping with "the intimacy, spirituality and colour" of the Romantic mind, as defined by Baudelaire.

Jean-Michel
Court
translated
by
Mary Pardoe



THE ABBAY OF FONTEVRAUD

A memorial at the crossroads of Anjou, Touraine and Poitou, the Abbey of Fontevraud was one of the largest and most powerful of the Abbeys of the western world.

From the 12th to the 19th century, the abbey's history reflects man's fate and passions.

Passion for God, converting nuns and monks of the mixed order into dedicated builders, governed by an abbess who was their spiritual and temporal ruler, owing allegiance only to the Pope and to the King.

Passion for the egalitarian principles of the French Revolution that led to a period of temporary exile and destructions, to sound and fury.

Passion for the utopia of model prisons which turned the abbey's buildings into a new form of convent for inmates meant to be reborn through work.

Passion for the national heritage ; for Fontevraud a return to one of its original vocations... Abbeys were in a way the precursors of cultural centres.

Passion for lovers and performers of music who find in Fontevraud a true symbol of the past and of the depth of man's roots. Sensitive to the greatness, beauty and silence of this unique architectural ensemble, artists are deeply conscious that it offers a receptive source of inspiration. Within its walls, live a world of acoustic perfection and a wealth of sounds, as yet partly unexplored, which brings forth to day the masterworks of the revisited past.