

DANS LA COLLECTION "L'ART DE..."

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- Le violon / The violin ARN 60262
- Le 'ûd turc / The Turkish 'ûd ARN 60265
- Le cornet à pistons / The cornet ARN 60267
- Le luth au Moyen Age /
The lute in the Middle Ages ARN 60264
- Le santûr persan / The Persian santûr ARN 60351
- La cornemuse, vol. 1 / The bagpipe, vol. 1 ARN 60347
- Le qânûn égyptien / The Egyptian qânûn ARN 60273
- Le clavecin / The harpsichord ARN 60358
- La vielle à roue, vol. 1 /
The hurdy-gurdy, vol. 1 ARN 60355
- La harpe, vol. 1 / The harp, vol. 1 ARN 60370
- Le pipa chinois / The Chinese pipa ARN 60377
- Le khèn / The khèn ARN 60367
- Le carillon / The carillon ARN 60349
- Le violoncelle / The cello ARN 60268
- Le piano / The piano ARN 60390
- Le didjeridoo / The didgeridoo ARN 60391
- La flûte des Andes / The Andean flute ARN 60352
- La musique mécanique, vol. 1 /
The mechanical music, vol. 1 ARN 60359
- La harpe celtique / The Celtic harp ARN 60357
- La musette de cour / The baroque musette ARN 60378
- La musique mécanique, vol. 2 /
The mechanical music, vol. 2 ARN 60406
- La harpe, vol. 2 / The harp, vol. 2 ARN 60371
- La trompe de chasse / The hunting-horn ARN 60353
- Le balafon / The balafon ARN 60403

- La musique mécanique, vol. 3 /
The mechanical music, vol. 3 ARN 60407
- La viole d'amour / The viola d'amore ARN 60354
- La vièle vietnamienne /
The Vietnamese fiddle ARN 60417
- Les cornemuses de Thrace /
The bagpipes from Thrace ARN 60369
- La vielle à roue, vol. 2 /
The hurdy-gurdy, vol. 2 ARN 60373
- Le basson baroque /
The baroque bassoon ARN 60376
- La guitare contemporaine /
The contemporary guitar ARN 60439
- Le hautbois / The oboe ARN 60424
- La flûte de pan/ The panpipe ARN 60115
- La viole de gambe / The viola da gamba ARN 60473
- L' alghoza du sind / The alghoza from sind ARN 60441
- Le kamantcha / The armenian kamantcha ARN 60443
- Le rabâb / The rabâb of Afganistan ARN 60444
- Le steel band / The steel band ARN 60399
- Le sitar indien / The indian sitar ARN 60478
- La mazurka / The Mazurka ARN 60497
- La flûte vol. 1/The flute vol. 1 ARN 60499
- La valiha /The valiha ARN 60521
- La saquebouté /The saquebouté ARN 60464
- Le bouzouk /The buzuq ARN 60513
- Le galoubet tambourin /
The provençal pipe and tabor ARN 60464

A PARAÎTRE / COMING SOON:

- Le berimbau / The berimbau ARN 60535
- L'orgue / The organ ARN 60540



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

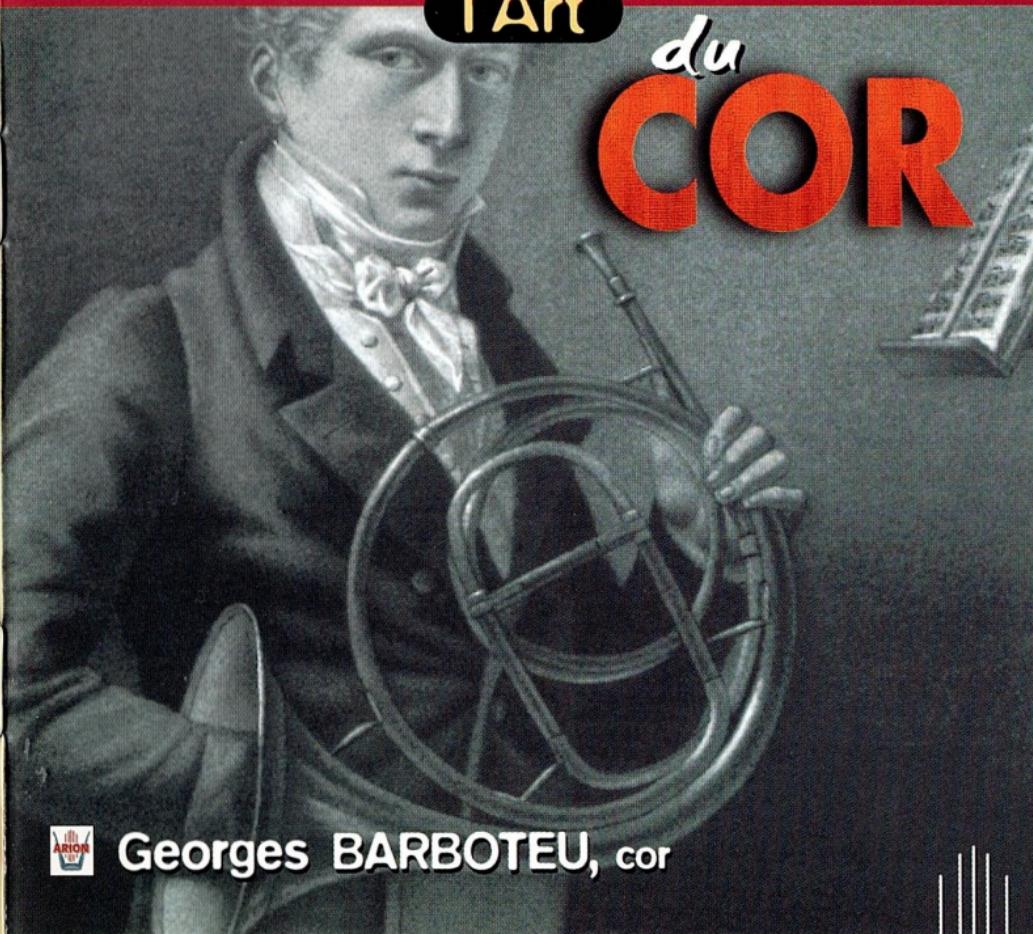
DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

E-Mail : info@arion-music.com

The art of the horn

l'Art

du
COR



Georges BARBOTEU, cor



l'Art du COR

Le *Trio en mi bémol majeur pour piano, violon et cor opus 40* occupe une place singulière dans la musique de chambre de Johannes Brahms. Par leur vitalité et leur formidable énergie, les deux mouvements rapides retenus ici en guise d'introduction et de conclusion au disque (le *Trio* en comprend quatre : *Andante, Scherzo, Adagio mesto, Allegro con brio*) nous ont paru particulièrement représentatifs de l'aspect chambристe du cor. Selon Brahms, l'œuvre est imprégnée d'impressions recueillies dans la Forêt Noire. « Un matin, je marchais, et au moment où j'arrivais là, le soleil se mit à briller, et l'idée du trio me vint immédiatement à l'esprit avec son premier thème », devait-il confier à Albert Dietrich, en 1867, au cours d'une promenade dans les environs de Baden-Baden. Il s'en faut pourtant que la composition de l'œuvre se soit poursuivie dans le même climat de bonheur, au lendemain de cette claire vision de l'été 1864. Le *Trio* n'était pas terminé lorsque, le 2 février 1865, le musicien perdait sa mère. Il le sera dans les semaines qui suivront ce triste événement. Claude Rostand remarque avec pertinence que le *Trio* réunit trois instruments parmi ceux que Brahms avait pratiqués avec préférence dans son enfance quand il vivait avec sa mère. Le titre original de la première édition du *Trio opus 40* est *Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn*.

(oder Violoncello oder Bratsche). Brahms a donc entendu son œuvre à travers la sonorité devenu anachronique du cor simple en mi bémol qui, en 1865, était déjà remplacé en Allemagne par le *ventilhorn* utilisé quinze ans avant par Schumann. Conscient des difficultés que ce choix pouvait présenter (et aussi parce que le cor n'est pas toujours au premier plan), Brahms a prévu une solution de recharge en indiquant que l'alto ou le violoncelle pouvaient remplacer le cor.

Le *Trio opus 40* est une des œuvres les plus libres, les plus spontanées de Brahms à l'émotion émerveillée. Le *Scherzo*, où le cor gambade et trouve l'ombre dans la détente du *Trio en la bémol mineur*, de parfum populaire, traduit l'expression de la joie la plus directe opposée, sur le plan dynamique, à la tendre nostalgie du mouvement *Andante* initial et du suivant. L'alacrité de ce *Scherzo* dérobe à nos oreilles la complexité formelle d'une forme sonate très élaborée. Par sa verve, le final *Allegro con brio* amène un puissant contraste. Quatre thèmes soutiennent cette célébration de la joie, avec des ardeurs de plein air, mi-dances, mi-fanfares, très propices à l'articulation du cor. Comme dans le *Scherzo*, l'invention rythmique de Brahms éclate avec une vigueur irrésistible.

Le *Trio avec cor opus 40* fut entendu pour la première fois à Karlsruhe le 7 décembre 1865, bénéficiant de la présence de l'auteur au piano et de l'interprétation de deux de ses amis, le corniste Segisser et le violoniste Straus. Un autre Strauss, nommé Richard celui-là, et dont le père fut un fameux corniste, devait aussi célébrer "l'art du cor" en composant, aux deux extrémités de sa longue existence créatrice, deux concertos bien connus qui allaient sonner la fin du cor romantique.

A propos de la *Sonate pour cor et piano opus 17* de Beethoven, Debussy s'est plu à écrire qu'elle était « (...) à la fois l'enfance du cor et l'enfance de la sonate ». Derrière l'ironie de cette assertion un rien surprenant, se cache une vérité. L'appel de cor par lequel débute la sonate écrite au début de l'année 1800, est le premier qui aura éveillé un écho mythique à l'oree de la forêt romantique d'*Obéron* et de *Siegfried*. La dénomination allemande du cor a gardé longtemps la marque de son origine. Le *Waldhorn*, mot à mot « cor de la forêt », est issu du cor simple naturel ou cor de chasse importé de France et que les Anglais ont appelé *French horn*. Ce « *Waldhorn* », mot qui continuera à désigner en Allemagne le cor d'harmonie, est celui qui fut en usage au XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, jusqu'à ce que se répande le « *ventilhorn* » mis au point en 1814 par le corniste et facteur de cors Heinrich Stölzel (1772-1844). Celui-ci substitua les pistons aux « tons de recharge » amovibles utilisés jusque-là pour permettre à l'exécutant de changer de tonalité. Ce cor chromatique à pistons est schématiquement le cor moderne, car il subit durant le XIX^e siècle d'autres modifications ou variantes qui viseront à améliorer son principe.

Debussy, qui n'a sans doute voulu faire qu'une boutade, ne s'est guère trompé lorsqu'il a déclaré dans la *Sonate opus 17* de Ludwig van Beethoven l'enfance de la sonate (pour cor). En effet, si le répertoire comportait déjà nombre de concertos ou d'œuvres de musique de chambre auxquels le cor était associé de façon plus ou moins concertante, ce dernier n'avait pas encore été gratifié, en 1800, d'une « grande » sonate. On peut discuter de l'importance de la *Sonate opus 17* par rapport aux autres sonates de Beethoven, mais on ne peut nier son intérêt dans l'évolution du répertoire de l'instrument.

La genèse rapide de la partition est liée directement à l'activité d'un des plus grands cornistes de tous les temps, le Bohémien Stich Johann Wenzel (Jan Vaclav) (1746-1803), plus connu sous son pseudonyme Giovanni Punto. La carrière de Giovanni Punto comme corniste et comme violoniste fut européenne, puisqu'elle le mena en Angleterre et en France. Mozart, qui l'avait rencontré à Paris en 1778, composa à son intention la *Symphonie concertante K. Anh.9/297*. Giovanni Punto devait d'ailleurs entrer au service du comte d'Artois (futur Charles X) en 1782. Il quitta la capitale française pour Vienne via Munich en 1799. Partout, on louait la qualité vocale de son jeu au moins autant que l'extraordinaire habileté dont il usait pour faire entendre des sons doubles sur un cor-basse en argent construit spécialement pour lui par le facteur parisien Lucien-Joseph Raoux. Il est à noter qu'il n'était pas le seul à l'époque à réaliser ce tour de force : le corniste Dautrevaux, pour qui Weber concut en 1806 son *Concertino pour cor*, triomphait également dans ce genre d'exhibition. Ce n'est pas dans cette particularité virtuose que Beethoven s'est complu en composant sa *Sonate opus*

17. Le cor y déploie ses qualités mélodiques et expressives avec une générosité qui, par contraste, donne parfois à la partie de piano une tournure de réduction d'orchestre.

La Sonate pour cor et piano en fa majeur opus 17 de Beethoven, dédiée à la baronne Joséphine von Braun, est en trois mouvements : un *Allegro* amplement développé « lancé » par le cor seul, et déjà empoigné par l'énergie beethovienne ; le *Poco adagio* central n'est qu'une brève transition agogique s'enchaînant directement avec le final, joyeux *Rondo* auquel Beethoven insuffle une grande vitalité. La sonate fut créée par lui et Giovanni Punto à Vienne, le 18 avril 1800.

Il revient à Robert Schumann, d'avoir été l'un des premiers à s'intéresser aux ressources du « ventilhorn » dans le domaine de la musique de chambre. La pièce intitulée *Romance et Allegro en la bémol majeur pour cor et piano*, publiée sous le titre de *Adagio et Allegro opus 70*, est la première œuvre remarquable écrite pour le nouveau cor. Celui-ci allait d'ailleurs abandonner peu à peu son rôle de soliste pour se cantonner dans la fosse d'orchestre jusqu'à ce que les compositeurs du XX^e siècle viennent l'en tirer. Mais Schumann a sonné son apothéose dans l'extraordinaire *Concertstück pour quatre cors et orchestre opus 86* composé quelques jours après l'*Adagio et Allegro opus 70* achevé le 14 février 1849. On ne sait exactement pas à qui fut destinée cette pièce si poétique, ni quand elle fut entendue pour la première fois. Le cor développe d'abord la ligne d'un admirable lied sans paroles sur les calmes batteries du piano qui lui répond tendrement « langsam, mit innigem Ausdruck » (lent, avec expression profonde). Puis, le soliste entonne « rasch und feurig

» (vif et ardent) le thème de l'*Allegro*, fiévreuse succession de triplets de notes répétées, auquel est accolée une idée secondaire plus mélancolique. Un second thème lyrique, inquiet et palpitant, occupe la partie centrale de ce mouvement.

Le romantisme français n'échappe pas, lui non plus, à l'ensorcellement du cor. Chanté par Vigny : « (...) la voix étouffée du nain vert Obéron qui parle avec sa fée », il accompagne la mort. Il scelle le destin d'*Hernani* chez Hugo. Des cors du *Scherzo* de la Reine Mab dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, à celui de la *Pavane pour une Infante défunte*, de Ravel, il est désormais également présent dans la musique. Paul Dukas, Georges Migot, François Poulenc entre autres écriront pour le duo piano et cor... ainsi que Charles Koechlin. Plus connu aujourd'hui comme le symphoniste du *Livre de la Jungle*, Koechlin est aussi l'auteur d'un nombre très important d'ouvrages de musique de chambre.

Esprit curieux, il essaie de multiples combinaisons en duo : flûte et piano, alto et piano, hautbois et piano, basson et piano, et la Sonate pour cor et piano composée en 1918. Koechlin écrira encore quatorze pièces pour ces derniers instruments en 1942. En 1918 justement, l'année où meurt Debussy, où Cocteau publie son manifeste *Le Coq et l'Arlequin*, où Satie écrit Socrate, Koechlin (ancien fondateur en 1909 avec quelques autres musiciens de la Société Musicale Indépendante) refuse, gentiment, mais refuse quand même de faire partie du Groupe des Nouveaux Jeunes autour de Satie. Petite histoire sans doute, mais très significative du caractère indépendant du musicien, et de la liberté de sa démarche autant dans sa vie que dans sa création artistique.

La Sonate pour cor et piano, publiée en 1970 comme opus 70 (posthume), comporte trois mouvements : *Moderato*, *Andante*, *Allegro moderato*. Parlant un jour de cette œuvre, Koechlin a donné les quelques suggestions que voici : « L'*Allegro* initial évoque par moments quelque chevauchée fantastique puis tout s'éteint dans un mystère de légende. L'*Andante* est un chant expressif et serein. Le final, plus sauvage se passerait plutôt dans le voisinage de la mer. » (Propos à Edmond Leloir). Le premier mouvement *Moderato*, s'ouvre au piano « (...) très simplement et avec souplesse », note l'auteur, sur une sorte d'appel venu de très loin, du fond des âges. Ce thème, chargé de mystère, va imprégner l'œuvre toute entière. Certes, il y a opposition dans le premier mouvement entre ce thème souvent lointain et doux, et des tempi plus animés. Opposition également entre le dialogue initial des deux instruments, aux deux voix merveilleusement indépendantes en même temps que fondues, et leur juxtaposition soudaine dans un langage plus serré et plus contrapuntique. Jeux de contrastes, douceur et mystère, violence chargée d'ironie pourtant, indiscutable attirance modale, extrême finesse et liberté dans la conduite harmonique... toutes les caractéristiques du langage de Koechlin sont présentes ici. Le deuxième mouvement, *Andante très tranquille, presque Adagio*, s'ouvre sur un grand chant grave à plusieurs voix que rien ne devrait venir troubler ; cependant, comme dans un rêve, il revient au cor le souvenir du thème du premier mouvement qui se perd et se retrouve dans une lumière sans cesse changeante. Le mystère s'approfondit encore au cours de la longue descente chromatique des deux instruments et le paysage doucement s'éclaire pour peu à peu revenir à la lumière du chant grave et

tranquille sur lequel s'ouvrira ce mouvement. C'est le cor qui mène la ronde du final, *Allegro moderato, assez animé cependant*, englobant cette fois encore dans son joyeux appel un souvenir du thème initial de la sonate. Le jeu d'échange entre les instruments se fait âpre et presque sauvage. Puis, comme une onde se retire, le calme revient avec le thème-refrain, et c'est ensuite un nouvel épisode où la liquidité desarpèges du piano, au-dessus desquels plane *pianissimo* le cor en de longues phrases très mélodique, appelle bien sûr des images aquatiques. Encore une fois, la houle se retire comme se retirent peu à peu les souvenirs du thème initial de l'œuvre, mêlé à celui du dernier mouvement, et la dernière longue phrase du cor s'étire lentement pour se perdre tout doucement, insaisissable vision.

Quelques années avant d'écrire la Sonate pour cor et piano, Koechlin notait : « Je me sens maintenant capable d'aborder le domaine de la musique de chambre ». En 1927, il fera de cette œuvre une version orchestrale.

Joël-Marie Fauquet &
Brigitte Massin (sonate de Koechlin)/Stéphan Perreau



The Art of the HORN

The Trio in E flat major, for piano, violin and horn, opus 40, occupies an unusual position in the chamber music of Johannes Brahms. You can hear (as an introduction and closed of this CD) the two faster movements of this piece (which contents four: Andante, Scherzo, Adagio mesto, Allegro con brio). The Scherzo and the Allegro con brio seems to illustrate as best as possible the Brahms's energy. As he himself admitted, the work is full of the impressions he gathered in the Black Forest. "One morning I was out walking, and the moment I arrived there, the sun came out, and the idea for the trio immediately sprang to mind with its first theme", he told Albrecht Dietrich in 1867, during a walk in countryside around Baden-Baden. However, the work was not pursued in the same climate of happiness that had transported the composer in the days following that clear vision of summer 1864: the trio was not finished when, on 2 February 1865, the musician lost his mother. It was completed in the weeks following this unhappy event and there is no doubt that the deeply moving Adagio mesto is the painful expression of memories that were dear to him. Claude Rostand pertinently remarks that the trio brings together three of the instruments Brahms had practised with predilection during his childhood

when he lived with his mother. The original title of the first edition of the Trio opus 40 was *Trio für Pianoforte, violine und Waldhorn (oder Violoncello oder Bratsche)*. Brahms thus heard his work through the somewhat anachronistic sonority of the natural horn en E flat, which, in 1865, had already been replaced in Germany by the "Ventilhorn" (valve horn), which Schumann had use fifteen years earlier. Aware of the difficulties this choice could present (and also because the horn is not always to the fore), Brahms provided an alternative solution by indicating that the cello or the viola (Violoncello oder Bratsche) could replace the horn.

The Trio opus 40 is one of Brahms's freest, most spontaneous works. The sunny Scherzo, in which the horn frolics and finds shade in the relaxed atmosphere of the Trio in A flat major, with a folk flavour, puts over an expression of the most absolute joy, contrasting, as far as dynamics are concerned, with the tender nostalgia of the previous movement and the following one. The alacrity of this Scherzo conceals from our ears the formal complexity of a very elaborate sonata form. With its verve, the final Allegro con brio provides a forceful contrast. Four themes support this celebration of joy,

with the ardour of the open air, half dances, half fanfares, very much suited to the phrasing of the horn. As in the Scherzo, Brahms's rhythmic inventiveness bursts forth with irresistible vigour.

The Horn trio opus 40 was first performed in Karlsruhe on 7 December 1865, the composer was at the piano and the other parts were taken by two of his friends, the horn player Segiser and the violinist Strauss. Another Strauss, whose first name was Richard, and whose father was a famous horn player, was also to celebrate the "art of the horn", composing, at the two extremities of his long, creative existence, two well-known concertos, which were to mark the end of the romantic horn.

On the subject of Beethoven's Sonata for horn and piano, opus 17, Debussy wrote that it represented "at the same time the infancy of the horn and the infancy of the sonata". Behind the irony of this assertion, which opens is a little bit surprising, there is however an element of truth. The hunting-call which opens the sonata, written at the beginning of the year 1800, is the first to have aroused a mythical echo from the edge of the romantic forest of Oberon and Siegfried. For a long time, the German name for the horn retained the signs of its origin: the "Waldhorn", literally "forest horn", stemmed from the natural horn or hunting horn imported from France and which the British named the French horn. This "Walhorn" (a word which is still used in Germany to designate the natural horn) is the one that was in use in the 18th and 19th centuries, until the valve horn ("Ventilhorn"), developed in 1814 by the horn player and instrument maker, Heinrich Stölzel (1772-1844), became widespread. Stölzel fitted the horn with piston valves in the place of the

interchangeable crooks (sections of tubing fitted into the horn to lengthen its tube and enable performer to change tonality). This valve horn was basically the modern horn, for during the 19th century it underwent other modifications or variants with the aim of improving it in principle.

Debussy was no doubt jesting, but he was not really mistaken in discerning in the Sonata opus 17 by Ludwig van Beethoven the horn sonata in its infancy. Indeed, although the repertory already comprised a good many concertos or hamber works in which the horn played a more or less concerted role, in 1800 the horn had not yet been honoured with a "great" sonata. The importance of the Sonata opus 17 compared to Beethoven's other sonatas is debatable, but its significance in the evolution of the horn repertory cannot be denied.

The quick composition of the score was directly linked to the activity of one of the greatest horn players of all time, the Bohemian Johann Wenzel (Jan Václav) Stich (1746-1803), better known under the pseudonym Giovanni Punto. Punto's career as a horn player and violinist took him to England and to France. Mozart, who had met him in Paris in 1778, composed the Sinfonia concertante K. Anh.9/297 for him. In 1782, Giovanni Punto entered the service of the Count of Artois (later Charles X). In 1799, he left the French capital for Munich and the following year he was in Vienna. Everywhere he received praise for the "vocal" quality of his playing and his extraordinary skill at producing two notes simultaneously on a silver cor basse specially made for him by Lucien-Joseph Raoux of Paris. It must be noted that he was not the only musician at that time who was able to perform such a feat: the horn

player Dautrevaux, for whom Weber composed his Concertino for horn in 1806, also excelled in this type of display. In composing his Sonata opus 17, Beethoven certainly did not revel in this type of virtuosity. The horn display its melodic and expressive qualities with a generosity that, by contrast, sometimes gives the piano part the appearance of an orchestral reduction.

Beethoven's Sonata for horn and piano in F major, opus 17, is dedicated to the Baroness Josefine von Braun. It is in three movements: an extensively developed Allegro, "launched" by the horn, and already full of Beethovenian energy; the central movement, Poco adagio, is simply a brief agogic transition leading directly into the final, joyful Rondo, full of great vitality. The Sonata was first performed by Beethoven himself, with Punto, in Vienna on 18 April 1800.

Robert Schumann was one of the first to take an interest in the possibilities of using the "Ventilhorn" (valve horn) for chamber music. The Adagio & Allegro (originally entitled "Romanze und Allegro"), in A flat minor, for horn and piano, opus 70, is the first outstanding work to have been written for the new horn. The latter was gradually to give up its role as a solo instrument, moreover, and be confined to the orchestra pit until the composers of the 20th century came along. But Schumann's extraordinary Concertstück for four horns and orchestra, opus 86, composed a few days after the Adagio & Allegro, opus 70, completed on 14 February 1849, marks its apotheosis. We do not know for whom this very poetic piece was intended, nor when it was first performed. The horn first of all develops the line of a Lied without words to the calm

batteries of the piano, which responds tenderly, "langsam, mit innigern Ausdruck" (slowly, with heartfelt expression). Then, "rasch und feurig" (brisk and fiery), the soloist strikes up the theme of the Allegro, a feverish succession of triplets of repeated notes, which is joined by a more melancholy secondary idea. A second lyrical, restless, exciting theme occupies the central part of this Allegro.

French romanticism did not remain untouched by the spell of the horn. Vigny said of it: "The muted sound of the green dwarf Oberon who speaks with his fairy". It was used to accompany the dead. Hugo used it to seal Hernani's destiny, Berlioz used horns in the Scherzo of Queen Mab in Romeo and Juliet and Ravel used one in his Pavane pour une Infante Défunte. French composers for the horn and piano include Paul Dukas, Georges Migot, Francis Poulenc and also Charles Koechlin. Koechlin is best known today as the symphonist of the Jungle Book, but he also composed many chamber music pieces. An inquisitive mind, he experimented with various duet combinations: flute and piano, viola and piano, oboe and piano, bassoon and piano, and the Sonata for horn and piano, composed in 1918. Koechlin later wrote several pieces for these two instruments, including fourteen pieces for horn and piano in 1942. 1918 is the year Debussy died, Cocteau published his manifesto The Cock and the Harlequin, Satie composed Socrate and Koechlin (who in 1909 has founded, along with a few other musicians the Independent Musical Society) gently refused to join the Groupe des Nouveaux Jeunes around Satie. Of minor historical importance as it may be, the anecdote illustrate the man's independent character and the freedom of his approach both in his life and artistic work.

The Sonata for horn and piano, which was only published in 1970 has 70 as posthumous opus number. It has three movements: Moderato, Andante and Allegro Moderato. Koechlin gave the following indications for performance of the piece: "The initial Allegro evokes at times a fantastic cavalcade, then everything is dimmed in a legendary mystery. The Andante is an expressive and serene melody. The final is wilder and would most likely take place near the sea" (Remarks to Edmond Leloir). Yet the first movement, Moderato begins "very simply and with flexibility" on the piano, according to the composer, with a very distant call resounding from early times. The theme, pregnant with mystery, impregnates the entire work.

In the first movement, this gentle, often distant theme is opposed to the more rapid temps, as is the initial dialogue between the two instruments, whose voices mingle yet remain independent, then are suddenly juxtaposed to form a tight, contrapuntic language. All the characteristics of Koechlin's language are present in this piece, ranging from a play on contrasts between gentleness and mystery and ironic violence, unquestionable modal attraction and considerable finesse and freedom in his harmonic prosecution. The second movement, Andante très tranquille, presque Adagio, begins with a grave and sweeping multipart that ought to remain untroubled. Yet, as in a dream, the horn picks up memories of the theme of the first movement, loses them and finds them again in an ever-changing lighting. The mystery deepens during the two instruments' chromatic descent and the landscape gradually grows lighter until it returns to the lighting of the grave and calm melody that opened the movement. The horn leads the round of the finale, Allegro

moderato assez animé cependant, and incorporates into its merry call a memory of the first theme of the sonata. Exchanges between the two instruments grow rougher and border on savagery. Then, as the tide goes out, the theme returns, bringing calm with it. Follows a new pianissimo episode with the horn's long, melodious phrases gliding above the liquid piano arpeggios, bringing images of the sea to mind. The tide goes out again, taking with it memories of the initial theme of the work, blended with that of the last movement, and the horn's ultimate phrase stretches out and gradually disappears, like an elusive vision.

A few years before composing the Sonata for horn and piano, Koechlin noted: "I now feel I am able to approach the field of chamber music". In 1927, he produced an orchestral version of the work.

Joël-Marie Faquet & Brigitte Massin
(Koechlin's sonata)/ Stéphan Perreau
Translation: Mary Pardoe



Georges BARBOTEU

est né le 1^{er} avril 1924 à Alger. A neuf ans, il commence l'étude du cor avec son père, professeur au Conservatoire d'Alger. En 1950, il reçoit le Prix d'Honneur de cor du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, puis, en 1951, le Premier Prix International d'exécution musicale à l'unanimité au Concours de Genève. En 1969, il est nommé professeur de cor au Conservatoire de Musique de Paris. En 1970, il devient premier cor solo de l'Orchestre de Paris. Compositeur, il se consacre aux instruments à vent.

Geneviève JOY

pianiste concertiste, est aussi professeur de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où elle a succédé à Jacques Février. Mariée au compositeur Henri Dutilleux, elle se consacre particulièrement à la cause de la musique du XX^e siècle. Son talent a été, à plusieurs reprises, couronné par des grands prix du disque. Depuis plus de 25 ans, elle forme avec Jacqueline Robin un duo qui a contribué à développer le répertoire de la musique pour deux pianos, en suscitant notamment des œuvres nouvelles.

Marie-Claude THEUVENY

est née à Paris le 22 octobre 1931. Après avoir suivi la classe de René Bénédetti au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, elle en sort à quinze ans avec un Premier Prix, première nommée. En 1948, elle obtient le prix de violon au Concours International de Genève. En 1952, elle donne un concert au Théâtre des Champs-Elysées sous la direction de Georges Enesco avec lequel elle eut le privilège de travailler pendant sept ans. Depuis 1956, Marie-Claude Theuveny a formé une équipe de sonates piano-violon avec son mari, Pierre Petit, Premier Grand Prix de Rome.



Born on 1 April 1924 in Algiers, Georges Barboteau took up the French horn at the age of nine under his father's guidance. In 1950 he was awarded the Prix d'Honneur at the Paris Conservatoire and the following year he received First Prize for interpretation at the International Competition in Geneva. In 1969, he was appointed to a teaching post (French horn) at the Paris Conservatoire. In 1970 he became first French horn solo with the Orchestre de Paris. He also composes works for wind instruments.

The concert pianist Geneviève Joy also teaches chamber music at the Paris Conservatoire, where she succeeded Jacques Février. Married to the composer Henri Dutilleux, she devotes much of her time to music of the twentieth century. She has received several important record awards for her talented performances. For more than twenty-five years she has played piano duet with Jacqueline Robin, thus helping to promote the repertoire by the inspiration of new works.

Born in Paris on 22 October 1931, Marie-Claude Theuveny studied with René Benedetti at the Paris Conservatoire, receiving a Premier Prix at the age of fifteen. In 1948 she won First Prize for violin at the International Competition in Geneva. In 1952 she gave a concert at the Théâtre des Champs-Élysées, conducted by Georges Enesco, with whom she had the privilege of working for the next seven years. Since 1956 Marie-Claude Theuveny has played in duo (piano-violin) with her husband Pierre Petit. Winner of the Premier Grand Prix de Rome.

