



A NOBLE AND MELANCHOLY INSTRUMENT
music for horns and pianos of the 19th century
ALEC FRANK-GEMMILL & ALASDAIR BEATSON



VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

SONATA IN F MAJOR for piano and horn, Op. 17 (1800) 14'53

- ① I. *Allegro moderato* 8'30
- ② II. *Poco adagio, quasi andante* 1'22
- ③ III. Rondo. *Allegro moderato* 4'56

SCHUMANN, ROBERT (1810–56)

ADAGIO AND ALLEGRO, Op. 70 (1849) 9'02

- ④ *Langsam, mit innigem Ausdruck* 4'03
- ⑤ *Rasch und feurig* 4'58

STRAUSS, FRANZ (1822–1905)

- ⑥ NOCTURNO, Op. 7 (1864) 5'35
- Andante quasi adagio*

ROSSINI, GIOACCHINO (1792–1868)

- ⑦ PRELUDE, THEME AND VARIATIONS (c. 1860) 10'18
- Andante maestoso – Poco più mosso*

SAINT-SAËNS, CAMILLE (1835–1921)

- ⑧ ROMANCE IN E MAJOR, Op. 67 (1866) 7'46
- Adagio*

GLAZUNOV, ALEXANDER (1865–1936)

- 9 RÊVERIE, Op. 24 (1890) 3'33
Andantino

DUKAS, PAUL (1865–1935)

- 10 VILLANELLE (1906) 6'44
Très modéré – Très vif

VINTER, GILBERT (1909–69)

- 11 HUNTER'S MOON (1942) (Hawkes & Son Ltd) 6'20
Version for horn and piano
Allegro (with good humour) – Gaily – Lento (very tenderly)

TT: 65'56

ALEC FRANK-GEMMILL *horn*

ALASDAIR BEATSON *piano*

*For information about the different horns and pianos
used on this recording, please see pages 11–14.*

‘The effect of musicology on performance is often to inspire the more ambitious musicians to make a nuisance of themselves.’ *Charles Rosen*

Nowadays performing on period instruments is not considered controversial. The revolution that was historically-informed performance practice seems to have morphed into a kind of optional aesthetic choice. A new status quo has developed in which the presence of period instruments often only highlights a particular stylistic approach, rather than signalling an entirely new way of performing. Music from the 19th century, however, and the solo repertoire in particular, is still fertile ground for pioneering work. Without a small, standard set of ‘old’ instruments to choose from, performers must really get to grips with each composer and each piece simply to determine what kind of instrument might have been used at the time. Through this process we can rediscover lost sounds from a uniquely rich era in instrument manufacture and, hopefully, also gain new insights into the music itself.

For most period performances there is a standard instrumentarium: keyboard players play the harpsichord in baroque repertoire, fortepiano in classical repertoire. Horn players, meanwhile, perform on the baroque horn, or on the classical natural horn. However, when it comes to music from approximately 1820 onwards there are no such standard instruments to choose from. The incredible rate of technological development during the Industrial Revolution meant that new types of piano and new kinds of horn were appearing all the time. Even within the span of Beethoven’s lifetime (1770–1827) the piano changed from a five-octave instrument constructed entirely of wood without a pedal to one incorporating pedals, metal framing and an extra octave and a half in range. By around 1900 the modern grand piano established itself with over seven octaves, a cast-iron frame and overstringing as standard. Horn design also gained in complexity during the 19th century with the addition of different kinds of valve mechanism. Yet while Beethoven and others

readily accepted (and sometimes inspired) innovations in piano design, the situation was rather more complicated when it came to the horn. Many performers and composers were loath to sacrifice the many special qualities of one instrument for the ‘improvements’ of the latest version. For example, as seminal a piece in the horn literature as the Trio, Op. 40, by Brahms from 1865 was stipulated by the composer to be performed, if possible, on the valveless *Waldhorn* rather than on the (by then prevalent) *Ventilhorn*.

Even among musicians who accepted the introduction of valves there was division. Heinrich Stölzel first employed valves on the horn in 1814, beginning a process of modification that would ultimately lead to the modern rotary-valve instrument we recognise today. Outside Germany, however, the valve evolved quite differently. In France, Belgium and Britain the piston designed by François Périnet in 1838 was considered superior; in Austria the somewhat heavier double-piston (‘Pumpen’) valve first patented by Joseph Riedl in 1823 became pre-eminent. Valve-horn designs did not merely supersede one another during this period: French-style piston horns were still being used in the 1950s, while the *Wienerhorn* remains the instrument of choice in the Vienna Philharmonic to this day. There is a dramatic difference in sound between horns with one type of valve versus another, as well as in the technique of how to play them. Composers at the time would have written with one specific variety of horn in mind and we can learn a huge amount from matching each instrument to each piece.

The light and intimate combination of fortepiano with natural horn seems ideal for Beethoven’s early Sonata for piano and horn. Written in 1800, the piece is very much in the classical style of the previous century. A purist might claim that using a valved horn in this music does it a disservice since the many closed and muted sounds (created by hand-stopping notes outside the harmonic series) are then replaced with uniformly open sounds. Actually, it should be noted that Beethoven

also wrote a very similar cello part as an alternative to the horn for this piece. Clearly the very different character produced when every note is open/pure as on cello (or modern valve-horn) was not something with which Beethoven had a problem. The historically informed performer of today should steer clear of jumping to conclusions about the ‘right’ way to perform any music.

Schumann’s 1849 *Adagio and Allegro* is another major piece in the horn repertoire also played by cellists. The work is considered challenging on the modern horn but was actually written for the then newly invented *Ventilhorn*, a much more treacherous precursor of today’s instrument. The Viennese single-F horn used here is matched with a Streicher piano: also made in Vienna, it is likewise a larger and somewhat experimental version of earlier technology. Modern brilliance can sometimes obscure the fragility within the lyrical *Adagio* and the ferocity of the *Allegro* (*Rasch und feurig*) but on these instruments they once more burst at the seams. The piece can often come across as a bravura exhibition of the technical accomplishment of the players but here we are reminded that it is truly a wild beast.

Written fifteen years later but harking back to an earlier epoch, the *Nocturno* by Franz Strauss is a *Lied ohne Worte*. Simple, charming and nostalgic, the work is not only quintessentially romantic music but also seems to capture the very essence of the instrument – the horn – itself. Perhaps this is unsurprising since Strauss senior (father of Richard) was himself a horn player. The presence of the composer seems tangible when performing this piece, even more so when using instruments from his time.

If the *Nocturno* seems to get to the heart of what the horn is, the impression might only be so to our modern ears. Outside Germany the valveless instrument continued to be the horn of choice for a number of players and composers. The *Prelude, Theme and Variations* by Rossini is an example of a work which has not found a secure place in the canon. It is drawn from the varied collection of pieces

that Rossini called ‘Sins of Old Age’, compiled during the last decade of his life. When the piece is performed on the modern valve-horn, this title seems somehow to ring true. Yet when it is played on the natural horn our impression is totally different – the lighter sound and frequent hand-stopping bring out naïveté, humour and virtuosity in what is a delightful piece.

While Rossini came to maturity as a composer during the era of the natural horn, for Saint-Saëns the use of this instrument was absolutely a conscious choice. The intensely lyrical Romance in E major was written in 1866 and is heard frequently on modern horn. However, not only do the closed and shaded notes of the natural horn add an extra layer of subtlety to the sound and phrasing of the piece, the velvety tone of the *Cor solo* (a highly developed version of the natural instrument) is uniquely beautiful. The piano by this time had become larger still and provides a rich bed of sound to match the horn.

The French *Cor à pistons* retains some of the warm singing sound of the *Cor solo* while its valves provide the horn with the full chromatic compass. This is crucial to the darkly romantic expression in Glazunov’s 1890 *Rêverie*. Interestingly, the final phrase of the piece exploits the hand-stopping technique of its predecessor, the natural horn. It was Berlioz in his *Treatise on Instrumentation* who praised the new piston horn not for its capacity to make all the tones open-sounding but because it offered ‘all the closed sounds of the ordinary horn, and yet more; since it can execute the whole scale without employing a single open note’. (Meanwhile, playing music written for natural horn on these instruments but foregoing the stopped notes he described as ‘a dangerous abuse’). The dreamy nostalgia at the close of the *Rêverie* is surely related to the use of a deliberately archaic technique, evoking a bygone era. Performed on the modern horn this final phrase often sounds abrupt, the stopped sonority quite alien to what we have heard up to this point. On an old Belgian instrument, however, the effect is softer, a quiet farewell at the end of this richly expressive miniature.

In his *Villanelle* of 1905 Dukas makes a still more explicit reference to the older technology: the opening folk-song melody is marked ‘sans les pistons’. On the one hand this is an exploration of hand-horn technique, a requirement for the Paris Conservatoire for which this piece functioned as an entrance test-piece. On the other hand, however, it is once more a nostalgic evocation of a previous era by employing an older manner of playing. The energetic passages which follow ‘avec les pistons’ sound by contrast thoroughly modern, looking not back but forward into the new century and a different aesthetic. For the piano Dukas writes as if for symphony orchestra, exploiting all the colours of this almost modern technology. The loud brilliance in both the horn and piano writing makes the *Villanelle* less part of the preceding chamber music tradition and more a celebration of what these ‘new’ instruments can do.

Hunter’s Moon by Gilbert Vinter was written in 1942 and therefore belongs to a later era. Yet performing the piece on a piston horn is not anachronistic – in France and Britain these instruments were still being used at the time. Another reason to include *Hunter’s Moon* is that British light music was written in a knowingly old-fashioned, simpler style than the compositional mainstream of the day. The softer hues of the horn and piano employed here seem the perfect tools because the charm of a lost age is the very essence of this music.

© *Alec Frank-Gemmell* 2016

Alec Frank-Gemmell is recognised internationally for the exceptional breadth and depth of his music-making. Principal horn of the Scottish Chamber Orchestra, he divides his time between concertos, recitals, chamber music and orchestral playing. He was artist-in-residence at the 2013 Lammermuir Festival and made his Wigmore Hall début that same year. He has since gone on to perform as a soloist at numerous festivals including Spitalfields, Ryedale, Mecklenburg-Vorpommern and St Magnus.

He was a member of the BBC New Generation Artists scheme from 2014 until 2016, appearing as soloist with the BBC orchestras on numerous occasions, including performances of rarely heard repertoire by Ethel Smyth, Malcolm Arnold and Charles Koechlin. With his own orchestra, the SCO, he has performed concertos by Mozart (on the natural horn) with Richard Egarr, Ligeti and Strauss with Robin Ticciati, Schumann with John Eliot Gardiner and MacMillan with Andrew Manze.

A grant from Creative Scotland has enabled him to develop his interest in historical performance. He has long championed the solo repertoire of the baroque era and the use of instruments from the 19th century. Often invited as a guest principal horn, Alec Frank-Gemmill has frequently appeared with the Royal Concertgebouw Orchestra, London Symphony Orchestra and Chamber Orchestra of Europe. He also appears regularly as part of period-instrument ensembles, most notably with Ensemble Marsyas.

Alec Frank-Gemmill was recently appointed professor of horn at the Guildhall School of Music and Drama, having himself studied in Cambridge, London and Berlin with teachers including Hugh Seenan, Radovan Vlatković and Marie-Luise Neunecker. He is the recipient of a Borletti-Buitoni Fellowship, which made this recording possible.

www.alecfrankgemmill.com

The pianist **Alasdair Beatson** is highly regarded as a distinctive and vibrant musician, who has performed alongside artists including Adrian Brendel, Philippe Graffin, Anthony Marwood, Alexander Melnikov, Pieter Wispelwey, the Nash Ensemble and the Doric String Quartet.

A regular at the Wigmore Hall, he has also performed as a soloist with the Scottish Chamber Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Britten Sinfonia and Scottish

Ensemble. As one of the most established chamber pianists of his generation, he works with some of today's finest musicians, performing at festivals such as Aldeburgh, Bath Mozartfest, Music at Plush, Resonances (Belgium), Ernen (Switzerland), Delft, Peasmarsh and Oxford Chamber Music. A regular participant at the International Musicians Seminar Prussia Cove, he was invited to join their touring groups in 2007 and 2011. He is artistic director of the chamber music festival Musique à Marsac. Alasdair Beatson enjoys a regular association with the Scottish Ensemble. In addition to taking part in numerous chamber music projects, he returned in the autumn of 2014 for a third project as soloist, touring concertos of Mozart and Haydn throughout Scotland and at Wigmore Hall.

Alasdair Beatson's approach to programming has been described as 'canny and uncompromising' (*Classical Source*). Often attracted to less familiar repertoire, he explores uncommon works such as Debussy's own arrangement for solo piano of his ballet *Jeux*, Fauré's rarely performed *Fantaisie* for piano and orchestra, Hindemith's *Four Temperaments* and piano trio arrangements of Schoenberg's *Verklärte Nacht* and Janáček's *Kreutzer Sonata*. Keen to collaborate directly with living composers, he has worked closely with George Benjamin, Harrison Birtwistle, Cheryl Frances-Hoad and Heinz Holliger.

www.alasdairbeatson.com



Lucien Joseph Raoux, c. 1800. Paris
Cor d'orchestre

Salvatore Lagrassa, c. 1815. Palermo (Viennese school)
6 octaves, entirely wooden frame

Beethoven: Sonata in F major, Op. 17

Photos of the instruments: © Graham Johnston, Borletti-Buitoni Trust



Erste Wiener Productiv-Genossenschaft der Musik-Instrumentenmacher, end of the 19th century. Vienna
Wienerhorn

Jean Baptiste Streicher, 1847. Vienna
7 octaves, 2 iron braces

Schumann: Adagio and Allegro, Op. 70
Strauss: Nocturno, Op. 7



Marcel Auguste Raoux, 1823. Paris
Cor solo

Julius Blüthner, 1867. Leipzig
7 octaves, 4 iron braces, hitch-pin plate

Rossini: Prelude, Theme and Variations
Saint-Saëns: Romance in E major, Op. 67



Victor Charles Mahillon, beginning of the 20th century. Brussels
Cor à pistons

Carl Bechstein, 1898. Berlin
7¼ octaves, cast iron frame

Glazunov: Rêverie, Op. 24
Dukas: Villanelle
Vinter: Hunter's Moon

„Der Einfluss der Musikwissenschaft auf die Aufführungspraxis besteht oft darin, ambitionierte Musiker dazu anzuregen, anderen auf die Nerven zu gehen.“

Charles Rosen

Heutzutage scheiden sich am Spiel auf historischen Instrumenten keine Geister mehr. Die Revolution, die die historisch informierte Aufführungspraxis einmal darstellte, scheint sich in eine ästhetische Wahlmöglichkeit verwandelt zu haben. Ein neuer Status quo ist erreicht, bei dem die Verwendung historischen Instrumentariums oft nur einen bestimmten stilistischen Ansatz unterstreicht, ohne eine völlig neue Spielkultur zu signalisieren. Die Musik des 19. Jahrhunderts freilich – und hier vor allem das Solorepertoire – ist für Pioniere ein immer noch fruchtbarer Boden. Anstatt einfach aus einem kleinen Standardfundus „alter“ Instrumente wählen zu können, müssen Interpreten sich gründlich mit jedem einzelnen Komponisten und jedem einzelnen Stück auseinandersetzen, um zu bestimmen, welches Instrument seinerzeit verwendet worden sein könnte. Auf diese Weise können wir verlorene Klänge aus einer einzigartig reichen Ära des Instrumentenbaus wiederentdecken und, hoffentlich, auch neue Einblicke in die Musik selber gewinnen.

Die meisten historischen Aufführungen greifen auf Standardinstrumente zurück: Das Tasteninstrument für Musik der Barockzeit ist das Cembalo, das der Klassik das Hammerklavier. Hornisten spielen auf dem Barockhorn oder auf dem klassischen Naturhorn. Geht es dagegen um Musik aus der Zeit ab etwa 1820, stehen solche Standardinstrumente nicht zur Wahl. Die unglaubliche Geschwindigkeit der technologischen Entwicklung zur Zeit der industriellen Revolution brachte es mit sich, dass fortwährend neue Klavier- und Hornmodelle auftauchten. Zu Beethovens Lebzeiten bereits (1770–1827) verwandelte sich das Klavier von einem pedallosen Holzinstrument mit fünf Oktaven zu einem um anderthalb Oktaven erweiterten Instrument mit Metallrahmen und Pedalen. Um 1900 wurde der moderne Konzertflügel mit mehr

als sieben Oktaven, gusseisernem Rahmen und Kreuzbesaitung zum Standard. Auch die Bauweise des Horns nahm im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Erweiterung um verschiedene Ventilmechaniken an Komplexität zu. Doch während Beethoven und andere die Innovationen im Klavierbau gern aufgriffen (und manchmal sogar anregten), war die Situation in Sachen Horn etwas komplizierter. Viele Musiker und Komponisten sträubten sich, die vielen spezifischen Eigenschaften des Instruments den „Verbesserungen“ seiner neuesten Bauart zu opfern. Ein so zentrales Werk der Hornliteratur wie das 1865 komponierte Trio op.40 von Brahms etwa versah der Komponist mit der Anweisung, es möglichst auf dem ventillosen Waldhorn zu spielen – und nicht auf dem (damals schon vorherrschenden) Ventilhorn.

Selbst unter Musikern, die der Einführung von Ventilen positiv gegenüberstanden, gab es Uneinigkeit. 1814 hatte Heinrich Stölzel das Horn erstmals mit Ventilen versehen und damit eine Entwicklung angestoßen, die letztlich zu jenem modernen Drehventilinstrument führen sollte, das wir heute kennen. Außerhalb Deutschlands freilich ging das Ventil ganz andere Wege. In Frankreich, Belgien und Großbritannien hielt man das 1838 von François Périnet erfundene Pumpventil für überlegen; in Österreich setzte sich das 1823 patentierte, etwas schwerere Doppelrohrschubventil von Joseph Riedl durch. Die verschiedenen Ventilhornvarianten lösten einander freilich nicht ab: Hörner mit Périnet-Ventilen wurden noch in den 1950er Jahren verwendet, während das Wiener Horn bis heute das bevorzugte Instrument der Wiener Philharmoniker ist. Die verschiedenen Ventilvarianten zeigen erhebliche Unterschiede in Klang und Spieltechnik. Die Komponisten dachten bei ihrer Arbeit jeweils an einen bestimmten Typ Horn, und es ist sehr lehrreich, das dem jeweiligen Werk gemäße Instrument zu ermitteln.

Die lichte, innige Verbindung von Hammerflügel und Naturhorn erscheint für Beethovens frühe Sonate für Klavier und Horn ideal. Das 1800 komponierte Werk entspricht weitgehend dem klassischen Stil des vorherigen Jahrhunderts. Ein Purist

könnte einwenden, die Verwendung eines Ventilhorns erweise dieser Musik einen schlechten Dienst, da die vielen gestopften und gedämpften Klänge (durch Töne außerhalb der Obertonreihe, die durch das Stopfen mit der Hand erzeugt werden) nun durch gleichmäßig offene Klänge ersetzt würden. Beethoven freilich schrieb zur wahlweisen Ersetzung des Hornparts eine sehr ähnliche Alternativstimme für das Cello. Offenbar hatte er kein Problem mit dem ganz andersartigen Charakter, der dadurch entsteht, dass auf dem Cello (oder dem modernen Ventilhorn) jeder Ton offen oder rein ist. Der historisch informierte Interpret heutigen Tages sollte vorschnelle Urteile, wie Musik „richtig“ zu spielen sei, meiden.

Schumanns *Adagio und Allegro* aus dem Jahr 1849 ist ein weiteres Hauptwerk des Hornrepertoires, das auch von Cellisten gespielt wird. Das Werk gilt als Herausforderung auf dem modernen Horn, entstand aber tatsächlich für einen weitaus tückischeren Vorläufer: das damals neu erfundene *Ventilhorn*. Dem hier verwendeten einfachen Wiener Horn in F wurde ein Instrument aus der Klaviermanufaktur Streicher zur Seite gestellt: Ebenfalls in Wien gebaut, ist auch dies eine größere und ein wenig experimentelle Spielart früherer Technologie. Moderne Brillanz kann manchmal die Zerbrechlichkeit innerhalb des lyrischen *Adagio* und die Wildheit des *Allegro* (*Rasch und feurig*) überdecken, aber auf diesen Instrumenten platzen sie einmal mehr aus allen Nähten. Häufig wird das Werk als Schauplatz virtuoser Bravourleistungen exekutiert, hier aber werden wir daran erinnert, dass wir es mit einer wahrhaft wilden Bestie zu tun haben.

Fünfzehn Jahre später komponiert, aber einer früheren Epoche verpflichtet, ist das *Nocturno* von Franz Strauss ein Lied ohne Worte. Das so schlichte wie charmant-nostalgische Stück ist nicht nur durch und durch romantische Musik, sondern scheint auch das eigentliche Wesen des Horns einzufangen. Dies mag wenig verwundern, war Strauss senior (der Vater von Richard) doch selber Hornist. Die Anwesenheit des Komponisten scheint bei der Aufführung nachgerade greifbar,

zumal wenn Instrumente aus seiner Zeit verwendet werden.

Dass das *Nocturno* ans Innere des Horns zu rühren scheint, könnte ein Eindruck sein, der sich nur unseren modernen Ohren mitteilt. Außerhalb Deutschlands bevorzugte eine Reihe von Spielern und Komponisten weiterhin das ventillose Instrument. *Prélude, thème et variations* von Rossini ist ein Beispiel für ein Werk, das keinen festen Platz im Kanon gefunden hat. Es entstammt jener im letzten Jahrzehnt seines Lebens zusammengestellten Sammlung von Stücken, der Rossini den Obertitel „Die Sünden des Alters“ gab. Auf dem modernen Ventilhorn gespielt, scheint sich dieser Titel irgendwie zu bewahrheiten. Auf dem Naturhorn aber entsteht ein ganz anderer Eindruck: Der leichtere Klang und das häufige Handstopfen zeigen ein reizvolles Stück voll Naivität, Humor und Virtuosität.

Während Rossini als Komponist in der Ära des Naturhorns heranwuchs, war die Wahl dieses Instruments für Saint-Saëns eine ganz bewusste Entscheidung. Die ausgesprochen lyrische Romanze E-Dur aus dem Jahr 1866 wird häufig auf dem modernen Horn gespielt. Doch die gestopften und abschattierten Töne des Naturhorns verleihen dem Klang und der Phrasierung des Stücks nicht nur eine zusätzliche Schicht von Subtilität, auch der samtige Ton des *Cor solo* (einer hochentwickelten Bauart des Naturhorns) ist von einzigartiger Schönheit. Das Klavier war zu jener Zeit noch größer geworden und kann das Horn somit in üppigen Klang betten.

Das französische *Cor à pistons* bewahrt etwas von dem warmen, kantablen Klang des *Cor solo* auf, während seine Ventile den vollen chromatischen Tonumfang zur Verfügung stellen. Dies ist entscheidend für die dunkle, romantische Expressivität von Glasunows *Rêverie* aus dem Jahr 1890. Interessanterweise wird in der letzten Phrase des Stückes die Handstopftechnik seines Vorgängers, des Naturhorns, aufgerufen. In seiner *Instrumentationslehre* lobte Berlioz das neue Ventilhorn nicht für seine Fähigkeit, alle Töne offen klingen zu lassen, sondern weil es „alle gestopften Töne des gewöhnlichen Horns bietet, und noch einige mehr; denn es kann die ganze

Tonleiter spielen, ohne einen einzigen offenen Ton anzuwenden“. (Auf diesen Instrumenten allerdings Musik zu spielen, die für das Naturhorn komponiert wurde, und dabei auf gestopfte Töne zu verzichten, bezeichnete er als einen „gefährlichen Missbrauch“.) Die verträumte Nostalgie am Ende der *Rêverie* hängt sicherlich mit dem Einsatz einer bewusst archaischen Technik zusammen, die an eine vergangene Epoche erinnert. Auf dem modernen Horn klingt diese Schlusswendung oft abrupt: Nach dem, was bis dato erklang, wirken die gestopften Töne wie Fremdkörper. Auf einem alten belgischen Instrument ist der Effekt dagegen sanfter – ein stiller Abschiedsgruß am Ende einer hochexpressiven Miniatur.

In seiner *Villanelle* aus dem Jahr 1905 bezieht sich Dukas noch ausdrücklicher auf die ältere Bauart: Die Volksweise zu Beginn trägt die Anweisung „sans les pistons“. Einerseits erkundet Dukas hier die Handstopftechnik – eine Voraussetzung für das Studium am Pariser Conservatoire, wo dieses Stück zur Aufnahmeprüfung gehörte. Andererseits aber handelt es sich einmal mehr um die nostalgische Beschwörung einer vergangenen Epoche mittels einer älteren Spielweise. Die energischen Passagen, die auf „avec les pistons“ folgen, klingen hingegen durchaus modern: Sie blicken nicht zurück, sondern nach vorn – in das neue Jahrhundert und eine andere Ästhetik. Für das Klavier schreibt Dukas gleichsam wie für Symphonieorchester, nutzt alle erdenklichen Farben dieser fast modernen Technologie. Die laute Brillanz des Horn- wie des Klavierparts rückt die *Villanelle* aus der bisher befolgten Kammermusiktradition heraus und macht sie eher zu einer Feier dessen, wozu diese „neuen“ Instrumente in der Lage sind.

Hunter's Moon von Gilbert Vinter entstand 1942 und gehört damit einer späteren Epoche an. Das Stück auf einem Horn mit Périnet-Ventilen zu spielen, ist dennoch nicht anachronistisch – in Frankreich und Großbritannien waren diese Instrumente zu dieser Zeit noch in Gebrauch. Ein weiterer Grund, *Hunter's Moon* in das Programm aufzunehmen, ist, dass britische Unterhaltungsmusik einen bewusst altmo-

dischen, einfacheren Stil pflegte, als es der kompositorische Mainstream des Tages tat. Die weicheren Farben von Horn und Klavier erscheinen hierfür perfekt geeignet, denn der Reiz eines verlorenen Zeitalters macht das Wesen dieser Musik aus.

© *Alec Frank-Gemmill 2016*

Alec Frank-Gemmill wird international für die außergewöhnliche Bandbreite und Tiefe seines Musizierens geschätzt. Neben seiner Orchestertätigkeit ist der Solo-Hornist des Scottish Chamber Orchestra in Solokonzerten, Recitals und Kammermusik zu erleben. Er war Artist-in-Residence beim Lammermuir Festival 2013 und gab im selben Jahr sein Wigmore Hall-Debüt. Seither ist er als Solist bei zahlreichen Festivals aufgetreten, u.a. Spitalfields, Ryedale, Mecklenburg-Vorpommern und St. Magnus.

2014–16 war er für das BBC New Generation Artists-Programm ausgewählt und trat mehrfach als Solist mit den Orchestern der BBC auf, u.a. bei Konzerten mit selten gespielten Werken von Ethel Smyth, Malcolm Arnold und Charles Koechlin. Mit seinem eigenen Orchester, dem SCO, hat er Konzerte von Mozart (auf dem Naturhorn) mit Richard Egarr, Ligeti und Strauss mit Robin Ticciati, Schumann mit John Eliot Gardiner und MacMillan mit Andrew Manze aufgeführt.

Alec Frank-Gemmill wird gern als gastierender Solo-Hornist eingeladen, als welcher er u.a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe aufgetreten ist. Als Solist beschäftigt er sich seit langem damit, das Solorepertoire des Barock zu erkunden und den Einsatz von Instrumenten aus dem 19. Jahrhundert zu befördern. Ein Stipendium von Creative Scotland hat es ihm ermöglicht, seine Kenntnisse der historischen Aufführungspraxis zu vertiefen. Regelmäßig spielt er in Alte-Musik-Ensembles, insbesondere im Ensemble Marsyas.

Alec Frank-Gemmill hat in Cambridge, London und Berlin u.a. bei Hugh Seenan, Radovan Vlatković und Marie-Luise Neunecker studiert und ist vor kurzem zum Professor für Horn an der Guildhall School of Music and Drama ernannt worden. Vom Borletti-Buitoni Trust wurde er mit einem Stipendium ausgezeichnet, das die vorliegende Aufnahme ermöglichte.

www.alecfrankgemmill.com

Der Pianist **Alasdair Beatson** gilt als unverwechselbarer, höchst lebendiger Musiker, der mit Künstlern wie Adrian Brendel, Philippe Graffin, Anthony Marwood, Alexander Melnikov, Pieter Wispelwey, dem Nash Ensemble und dem Doric String Quartet gespielt hat.

Er ist regelmäßig in der Wigmore Hall zu Gast und als Solist mit dem Scottish Chamber Orchestra, dem Royal Scottish National Orchestra, der Britten Sinfonia und dem Scottish Ensemble aufgetreten. Als einer der anerkanntesten Kammermusikpianisten seiner Generation arbeitet er mit einigen der vorzüglichsten Musiker unserer Zeit zusammen und ist bei Festivals wie Aldeburgh, Bath Mozartfest, Music at Plush, Resonances (Belgien), Ernen (Schweiz), Delft, Peasmarsh und Oxford Chamber Music zu Gast. Der regelmäßige Teilnehmer am International Musicians Seminar Prussia Cove wurde 2007 und 2011 zu den Tournee-Ensembles eingeladen. Alasdair Beatson ist Künstlerischer Leiter des Kammermusikfestivals Musique à Marsac. Regelmäßig musiziert er mit dem Scottish Ensemble; zusätzlich zu zahlreichen Kammermusikprojekten führte ihn im Herbst 2014 ein drittes solistisches Projekt mit Konzerten von Mozart und Haydn durch ganz Schottland und in die Wigmore Hall.

Alasdair Beatsons Konzertprogramme wurden „klug und kompromisslos“ (*Classical Source*) genannt. Mit einem besonderen Faible für weniger Bekanntes widmet er sich ungewöhnlichen Werken wie Debussys eigener Soloklavier-Fassung

seines Balletts *Jeux*, Faurés selten gespielter *Fantaisie* für Klavier und Orchester, Hindemiths *Vier Temperamenten* sowie Klaviertrio-Bearbeitungen von Schönbergs *Verklärter Nacht* und Janáčeks *Kreutzer-Sonate*. Er legt großen Wert auf den direkten Kontakt zu Komponisten der Gegenwart und hat eng mit George Benjamin, Harrison Birtwistle, Cheryl Frances-Hoad und Heinz Holliger zusammengearbeitet.

www.alasdairbeatson.com

« Les effets de la musicologie sur une interprétation sont souvent d'inspirer les musiciens les plus ambitieux à casser les pieds de tout le monde. » *Charles Rosen*

L'interprétation sur instruments anciens ne soulève plus la controverse de nos jours. La révolution que constitua l'exécution « historiquement informée » semble s'être transformée en un choix esthétique optionnel. Nous sommes arrivés à une sorte de statu quo dans lequel la présence d'instruments anciens n'indique le plus souvent qu'une approche stylistique particulière plutôt qu'elle ne signale une approche tout à fait nouvelle face à l'interprétation. Cependant, la musique du dix-neuvième siècle et, au sein de celle-ci, le répertoire pour instrument solo, constitue encore un terrain fertile pour le travail de pionnier. Privés de la possibilité de choisir parmi un petit ensemble standard d'instruments « anciens », les interprètes doivent plutôt aborder chaque compositeur et chaque œuvre isolément afin de déterminer quel instrument a pu être utilisé à l'époque. Grâce à cette démarche, nous sommes en mesure de redécouvrir les sonorités d'une époque unique et riche en ce qui concerne la facture d'instruments et, ultimement, d'acquérir de nouvelles perspectives sur la musique elle-même.

Il existe un instrumentarium standard pour la plupart des interprétations sur instruments anciens : le clavecin est employé dans le répertoire baroque, le piano-forte, dans le répertoire classique. De la même manière, les cornistes jouent respectivement sur un cor baroque ou sur un cor classique naturel. Il n'existe cependant pas d'instrument désigné pour la musique composée après 1820. L'incroyable évolution des développements technologiques survenus au cours de la révolution industrielle eut pour effet de multiplier les nouveaux types de piano et de cor. Rien qu'au cours de la vie de Beethoven (1770–1827), le piano est passé d'un instrument tout en bois sans pédale et couvrant cinq octaves à un instrument à cadre métallique auquel on avait ajouté des pédales et qui couvrait désormais une octave et demie

supplémentaire. Autour de 1900, la norme du grand piano moderne fut établie avec plus de sept octaves, un cadre en fonte aux cordes entrecroisées. La conception du cor s'est également complexifiée au cours du dix-neuvième siècle avec l'ajout de différents types de pistons. Plusieurs interprètes et plusieurs compositeurs furent cependant réticents à sacrifier les nombreuses caractéristiques de cet instrument au profit des « améliorations » apportées par son développement récent. Ainsi, une œuvre aussi importante au sein de la littérature pour cor que le Trio op. 40 de Brahms composé en 1865 devait, selon les instructions du compositeur, être joué autant que possible sur le cor naturel (*Waldhorn*) sans piston plutôt que sur le cor à pistons (*Ventilhorn*) plus fréquemment utilisé.

L'unanimité n'existait même pas au sein des musiciens qui acceptèrent l'introduction de pistons. Heinrich Stölzel dota le cor de pistons en 1814 et marqua le début d'une évolution qui allait éventuellement mener à l'instrument moderne à pistons rotatifs que nous connaissons aujourd'hui. À l'extérieur de l'Allemagne, le piston évolua cependant différemment. En France, en Belgique et en Grande Bretagne, le piston conçu par François Périnet en 1838 était considéré comme étant le meilleur. En Autriche, le piston double un peu plus lourd conçu par Joseph Riedl en 1823 devint cependant le plus populaire. Aucun type de cor à pistons n'en supplanta un autre au cours de cette période : les cors à pistons de type français étaient toujours utilisés au cours des années 1950 alors que le « cor viennois » est encore de nos jours l'instrument de prédilection de l'Orchestre philharmonique de Vienne. En plus de leur technique de jeu respective, les cors aux différents systèmes de pistons font entendre des sonorités différentes. Les compositeurs de l'époque ont écrit avec un type d'instrument en tête et nous pouvons beaucoup apprendre en s'appliquant à assigner un instrument précis à chacune des œuvres.

La combinaison intime et légère du pianoforte et du cor naturel semble idéale pour la Sonate pour piano et cor composée relativement tôt dans la carrière de

Beethoven. Écrite en 1800, l'œuvre adopte en majeure partie le style classique du siècle précédent. Les puristes pourront affirmer que le recours à un cor à pistons pour cette œuvre ne lui rend pas justice puisque les nombreuses notes « bouchées » ou couvertes (qui permettent, au moyen de la main, de jouer des notes qui ne sont pas émises naturellement par l'instrument) sont remplacées ici par des notes uniformément ouvertes. En fait, il convient d'observer que Beethoven a également écrit une partie de violoncelle presque identique en tant qu'alternative au cor pour cette œuvre. Manifestement, Beethoven ne se préoccupa pas de la différence de caractère résultant du fait que sur un violoncelle (ou un cor à pistons moderne), chaque note est ouverte/pure. L'interprète historiquement informé d'aujourd'hui devrait donc éviter de sauter aux conclusions quant à la « véritable » manière de jouer quelque musique que ce soit.

L'*Adagio et Allegro* de Schumann composé en 1849 est une autre pièce importante du répertoire pour cor auquel les violoncellistes ont également accès. L'œuvre est exigeante sur cor moderne mais elle a en fait été composée pour le cor à pistons alors récemment inventé, un précurseur beaucoup moins fiable que l'instrument employé aujourd'hui. Le cor simple viennois en fa utilisé ici est associé à un piano Streicher. Également conçu à Vienne, ce type de piano est un modèle plus grand et quelque peu expérimental d'une technologie antérieure. La brillance moderne peut parfois dissimuler la fragilité de l'*Adagio* lyrique et la féroce de l'*Allegro* (*Rasch und feurig*, rapide et avec feu) mais sur ces instruments, le potentiel respectif de ceux-ci est exploité à pleine capacité. L'œuvre pourra sembler une exhibition de bravoure technique mais ici, il nous est rappelé qu'il s'agit véritablement d'une bête sauvage.

Composé quinze ans plus tard mais évoquant une époque antérieure, le *Nocturno* de Franz Strauss est une « mélodie sans parole ». Simple, charmant et nostalgique, cette pièce en plus d'être une musique éminemment romantique, semble également saisir l'essence même de l'instrument. Cela ne nous surprendra guère puisque le

père Strauss (père de Richard) était lui-même corniste. La présence du compositeur semble palpable lorsque l'on joue cette pièce, plus encore lorsque l'on recourt à un instrument d'époque.

Si le *Nocturno* semblait parvenir au cœur de la nature du cor, cette impression n'est peut-être telle que pour nos oreilles modernes. À l'extérieur de l'Allemagne, le cor naturel sans piston continuait d'être l'instrument de prédilection de nombreux interprètes et compositeurs. Le *Prélude, Thème et Variations* de Rossini constitue l'exemple d'une pièce qui n'est pas parvenue à se mériter une place au sein du canon. Elle provient de l'un des recueils réunis sous le titre de «Péchés de vieillesse», une compilation de petites pièces composées au cours des dernières années de sa vie. Lorsque cette pièce est jouée sur un cor à pistons moderne, le titre semble approprié. Mais lorsqu'elle est jouée sur un cor naturel, notre impression change complètement : la sonorité plus légère et le jeu avec la main soulignent la naïveté, l'humour et la virtuosité de cette pièce délicieuse.

Bien que Rossini arriva à la maturité en tant que compositeur à l'époque du cor naturel, le recours chez Saint-Saëns à cet instrument précis était un choix délibéré. La Romance en mi majeur, intensément lyrique, composée en 1866 est souvent exécutée sur un cor moderne. Cependant, non seulement les notes bouchées et couvertes du cor naturel ajoutent un niveau de subtilité à la sonorité et au phrasé de la pièce, mais la sonorité veloutée du cor solo (une version hautement développée du cor naturel) est d'une beauté exceptionnelle. Le piano qui à cette époque avait gagné en dimension produit un coussin riche en sonorités qui se mesure au cor.

Le *cor à pistons* français conserve une partie de la sonorité chaude et chantante du cor solo pendant que ses pistons permettent à l'instrument de s'exprimer sur l'ensemble de la gamme chromatique. Cette caractéristique est indispensable à l'expression romantique sombre de la *Rêverie* de Glazounov composée en 1890. Curieusement, la phrase conclusive de la pièce recourt à la technique «de la couver-

ture» de son prédécesseur, le cor naturel. Dans son *Traité d'instrumentation*, Berlioz louait le cor à pistons développé récemment non pour son aptitude à produire tous les sons de la gamme de manière ouverte mais plutôt parce qu'il rendait possible «tous les sons bouchés du cor ordinaire et plus encore, puisqu'il pourrait exécuter toute la gamme sans employer une seule note ouverte». En revanche, jouer la musique composée pour cor naturel sur cet instrument et renoncer aux notes bouchées serait «un abus dangereux». La nostalgie rêveuse à la fin de la *Rêverie* est assurément reliée à une technique archaïque évoquant une époque révolue. Jouée sur un cor moderne, cette phrase conclusive sonne souvent abrupte car la sonorité bouchée apparaît comme totalement étrangère en comparaison de ce que nous avons entendu jusqu'alors. En revanche, sur un ancien instrument belge, l'effet est plus doux, un adieu calme à la fin de cette miniature richement expressive.

Paul Dukas fait référence de manière encore plus explicite à la technologie ancienne dans sa *Villanelle* de 1905 : la mélodie initiale à l'allure folklorique doit être jouée «sans les pistons». D'un côté, il s'agit de l'exploration de la technique «du bouchage», une exigence du Conservatoire de Paris pour lequel cette pièce avait été composée pour son concours d'entrée. D'un autre côté, il s'agit d'une autre évocation nostalgique d'une époque révolue par une technique de jeu ancienne. Les passages agités joués «avec les pistons» qui suivent sonnent en revanche tout à fait modernes et plutôt que de jeter un regard nostalgique, vont de l'avant dans le nouveau siècle avec une nouvelle esthétique. L'écriture de Dukas pour le piano est symphonique et exploite toutes les couleurs que permet cette technologie presque moderne. La brillance tapageuse tant de l'écriture pour cor que de celle pour piano fait de cette *Villanelle* moins une pièce issue de la tradition de musique de chambre précédente qu'une célébration de ce que ces «nouveaux» instruments peuvent faire.

Hunter's Moon de Gilbert Vinter a été composé en 1942 et appartient donc à

une époque plus récente. Cependant, l'exécution de cette pièce sur un cor à piston n'est pas anachronique puisqu'en France et en Angleterre, ce type d'instrument était encore en usage. Une autre raison derrière l'inclusion de cette pièce dans ce récital tient au fait que la musique anglaise légère était composée dans un style délibérément désuet et simple en comparaison des courants en matière de composition d'alors. Les nuances plus douces du cor et du piano que l'on retrouve ici semblent être les meilleurs moyens puisque le charme d'une époque révolue constitue l'essence même de cette musique.

© *Alec Frank-Gemmill* 2016

Alec Frank-Gemmill est reconnu à travers le monde pour la profondeur de son art. Premier corniste du Scottish Chamber Orchestra (SCO), il partage son temps entre concertos, récitals, musique de chambre et musique pour orchestre. Il a été artiste en résidence au Festival de Lammermuir en Écosse en 2013 et a fait ses débuts au Wigmore Hall de Londres la même année. Il s'est depuis produit à titre de soliste dans le cadre de nombreux festivals incluant ceux de Spitalfields, Ryedale, Meklenbourg-Poméranie-Occidentale et de Saint-Magnus.

Il a été membre du programme des BBC New Generation Artists entre 2014 et 2016 et s'est produit en tant que soliste avec les orchestres de la BBC en de nombreuses occasions avec des œuvres rarement jouées du répertoire d'Ethel Smyth, Malcolm Arnold et Charles Koechlin. En compagnie de son orchestre, le SCO, il a exécuté des concertos de Mozart (sur cor naturel) avec Richard Egarr, de Ligeti et de Strauss avec Robin Ticciati, de Schumann avec John Eliot Gardiner et de James MacMillan avec Andrew Manze.

Souvent invité à titre de premier corniste, Alec Frank-Gemmill s'est produit en compagnie de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, de l'Orchestre sym-

phonique de Londres et du Chamber Orchestra of Europe. Il aime également explorer le répertoire pour soliste qu'il défend sur des instruments du dix-neuvième siècle. Une bourse de Creative Scotland, une agence nationale de développement pour les arts, lui a permis de développer son intérêt pour les interprétations historiques. Il se produit également régulièrement au sein d'ensembles sur instruments anciens, notamment l'Ensemble Marsyas.

Alec Frank-Gemmill qui a étudié à Cambridge, Londres et Berlin auprès notamment de Hugh Seenan, Radovan Vlatković et Marie-Luise Neunecker, a récemment été nommé professeur de cor à la Guildhall School of Music and Drama à Londres. Il a obtenu une bourse du Borletti-Buitoni Fellowship qui a permis la réalisation de cet enregistrement.

www.alecfrankgemmill.com

Considéré comme un musicien dynamique et unique, le pianiste **Alasdair Beatson** s'est produit en compagnie de musiciens tels Adrian Brendel, Philippe Graffin, Anthony Marwood, Alexander Melnikov, Pieter Wispelwey, le Nash Ensemble ainsi que le Doric String Quartet.

Il se produit régulièrement au Wigmore Hall à Londres ainsi, en tant que soliste, qu'en compagnie du Scottish Chamber Orchestra, du Royal Scottish National Orchestra, du Britten Sinfonia et du Scottish Ensemble. L'un des pianistes chambristes les plus réputés de sa génération, il joue en compagnie de quelques-uns des meilleurs musiciens actuels et se produit dans le cadre de festivals comme celui d'Aldeburgh, le Mozartfest de Bath, Music at Plush dans le Dorset, Resonances en Belgique, Ernen en Suisse, Delft en Hollande, Peasmarsh dans le Sussex et l'Oxford Chamber Music. Il participe régulièrement aux Séminaires internationaux de musique de Prussia Cove à Cornwall en Angleterre et a été invité à se joindre aux tournées de ses musiciens invités en 2007 et 2011. En 2016, il était

directeur artistique du festival de musique de chambre Musique à Marsac. En plus de participer à de nombreux projets de musique de chambre, Beatson s'est joint au Scottish Ensemble pour une tournée durant laquelle des concertos de Mozart et de Haydn ont été joués à travers l'Écosse ainsi qu'au Wigmore Hall.

L'approche d'Alasdair Beatson face au concert a été qualifiée d'« audacieuse et sans compromis » (*Classical Source*). Attiré par le répertoire moins fréquenté, il explore des œuvres rares au concert comme l'arrangement de Debussy pour piano seul de son ballet *Jeux*, la *Fantaisie* pour piano et orchestre de Fauré, les *Quatre tempéraments* de Paul Hindemith et l'arrangement pour trio avec piano de *La nuit transfigurée* de Schoenberg et du quatuor de Janáček, « Sonate à Kreutzer ». Enfin, il collabore avec des compositeurs actuels comme George Benjamin, Harrison Birtwistle, Cheryl Frances-Hoad et Heinz Holliger.

www.alasdairbeatson.com



The Borletti-Buitoni Trust (BBT) helps outstanding young musicians to develop and sustain international careers with awards that fund tailor-made projects. As well as financial assistance the Trust provides invaluable support and encouragement to an ever-growing family of young musicians.
www.bbtrust.com

Thanks to Martin Prowse, Jamie Shield, Roger Montgomery and the University of Edinburgh Musical Instrument Collection for the generous loan of their horns, and to Edwin Beunk and Andriessen Vleugels for supplying the pianos

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: January 2016 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Takes Music Production)
Piano technicians: Edwin Beunk (supplier and tuner); Bart Houtgraaf (tuner)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Alec Frank-Gemmill 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front and back cover photos: © Andy Staples
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2228 © 2016 & © 2017, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2228

ALASDAIR BEATSON and ALEC FRANK-GEMMILL



“The horn is a noble and melancholy instrument”
Hector Berlioz (*Grand Traité d'Instrumentation*)

Deutschlandfunk

Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk

