



BRAVURA

œuvres pour cor naturel et piano-forte

LOUIS-PIERRE BERGERON | MEAGAN MILATZ

VINCENZO RIGHINI (1756-1812)

1. Duo pour cor et piano en ré majeur / *Duo for Horn and Piano in D Major* (1780) [3:11]

CIPRIANI POTTER (1792-1871)

Sonata di bravura pour cor et piano en mi bémol majeur, op. 13 / *Sonata di bravura for Horn and Piano in E-flat Major, Op. 13* (1824)

2. Adagio ma non troppo lento – Thema : Andante con moto – Var. I. Listesso tempo –
Var. II. Allegro – Var. III. Andante con moto – Var. IV. Adagio sostenuto – Var. V. Adagio –
Finale : Allegretto – Andante – Presto [22:28]

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate pour cor et piano en fa majeur, op. 17 / *Sonata for Horn and Piano in F Major, Op. 17* (1800)

3. I. Allegro moderato [8:38]
4. II. Poco Adagio, quasi Andante [1:27]
5. III. Rondo. Allegro moderato [5:01]

FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766-1803)

6. Mouvement de sonate pour cor et piano en mi bémol majeur (fin du XVIII^e siècle) –
inachevé, complété par Herman Jeurissen / *Sonata Movement for Horn and Piano in E-flat Major*
(late 18th century) - unfinished, completed by Herman Jeurissen [8:07]

NIKOLAUS FREIHERR VON KRUFFT (1779-1818)

Sonate pour cor et piano en mi majeur / *Sonata for Horn and Piano in E Major* (1814)

7. I. Allegro moderato [10:30]
8. II. Andante espressivo [5:12]
9. III. Rondo alla polacca [5:23]

Louis-Pierre Bergeron cor naturel / *natural horn*

Meagan Milatz pianoforte / *fortepiano*

Diapason / *Pitch* 430 Hz



Vincenzo Righini (1756-1812), portrait par / by Friedrich Wilhelm Bollinger (1777-1825), 1803, Collection Bibliothèque nationale de France

Les pièces rassemblées dans cet enregistrement entourent un personnage central : Beethoven et sa Sonate op. 17, pièce maîtresse du répertoire, la première véritable sonate pour cor et piano de l'histoire de la musique. Plus de 40 années séparent les cinq œuvres, allant de la période classique avec Righini et Süssmayr, jusqu'aux successeurs de Beethoven, avec le romantisme encore réservé de Krufft pour terminer avec un romantisme plus affirmé de Potter. Malgré les incursions en Italie ou en Angleterre, toutes ont un lien direct ou indirect avec Vienne.

Vincenzo Righini est un compositeur italien, né à Bologne en 1756 et mort dans sa ville natale en 1812. Ayant commencé sa carrière comme chanteur, il a surtout écrit de la musique vocale, et s'est essentiellement consacré à l'opéra. Après avoir débuté sur scène à Parme comme ténor, Righini fait un séjour à Prague où il écrit ses premiers opéras, puis à Vienne où il passe huit années. Par la suite, il est appelé par le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II à Berlin pour y écrire un opéra et pour y devenir directeur de la musique du théâtre royal en 1793. Il passe presque tout le reste de sa vie à Berlin, excepté à la toute fin quand il rentre dans sa ville natale pour des raisons de santé. De toute sa production, se trouve à la Staatsbibliothek de Berlin une petite pièce sans prétention pour cor et piano, sans titre et datée par la bibliothèque de « plus ou moins 1780 ». Cette indication a toute son importance puisque si elle est exacte, cela voudrait dire que la composition de Righini serait la toute première pièce jamais écrite pour cor et piano. Même s'il est pratiquement impossible que Beethoven et Righini se soient rencontrés, puisque ce dernier avait quitté Vienne quand Beethoven vint s'y installer, on sait que Beethoven connaissait son aîné puisqu'il a écrit en 1791 les *Vingt-quatre variations pour piano sur l'arietta « Venni Amore » de Righini*, WoO 65. C'est John Manganaro qui a réalisé l'édition de cette petite pièce pour cor et piano, enregistrée ici très vraisemblablement pour la toute première fois.

Franz Xaver Süssmayr, né à Schwanenstadt en 1766 et mort à Vienne en 1803, est connu du grand public pour avoir étudié avec Mozart à la fin de la vie de ce dernier et pour en être devenu un véritable assistant. Non seulement Mozart lui confie la tâche d'écrire les récitatifs non accompagnés de *La clemenza di Tito*, K. 621, mais c'est lui aussi, qui, à la demande de Constanze, la veuve de Mozart, termine le *Requiem*, K. 626 resté inachevé. Quant aux cornistes, ils le connaissent aussi pour avoir complété la version longtemps la plus connue du deuxième mouvement du « premier » *Concerto pour cor en ré majeur*, K. 412/386b de Mozart. Sa musique est méconnue aujourd'hui, mais il semble qu'il ait été « l'un des compositeurs dramatiques les plus populaires et les plus dignes » si l'on en croit Ernst Ludwig Gerber dans son dictionnaire biographique de 1814 *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.

Tout comme il avait emprunté le thème de l'arietta de Righini, Beethoven a utilisé un thème de Süssmayr pour les *Huit variations pour piano sur le thème du trio «Tändeln und scherzen»*, WoO 76 de son opéra *Soliman II*. La British Library de Londres possède un manuscrit de Süssmayr non daté – mais que la bibliothèque estime être de la fin du XVIII^e siècle, qui précéderait donc également la sonate de Beethoven, longtemps présumée la première sonate pour cor et piano –, d'un premier mouvement d'une sonate *pour le fortépiano et un cor de chasse*. C'est Hermann Jeurissen qui a complété cette ébauche de sonate publiée en 1997 par Hofmeister. Il semble que cet enregistrement soit également une première mondiale.

Contrairement aux œuvres de Righini et Süssmayr, la *Sonate pour cor ou violoncelle et pianoforte*, op. 17, de Beethoven est une des grandes pièces du répertoire des cornistes. Comme de nombreuses œuvres dans l'histoire de la musique, elle est directement liée à un interprète de son époque, en l'occurrence le célèbre corniste Giovanni Punto, de son vrai nom Johann (Jan) Wenzel (Václav) Stich (1746-1803), au destin romanesque. C'est notamment pour lui que Mozart écrit sa *Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor, basson et orchestre*, K. 297b, à Paris en 1778. En 1800, Punto rencontre Beethoven et joue pour la première fois la Sonate op. 17 en avril de cette année, au Hofburgtheater à Vienne. L'histoire, rapportée par Ferdinand Ries – un élève de Beethoven et accessoirement l'auteur d'une autre belle sonate pour cor et piano –, raconte que la sonate fut écrite en un jour, la veille du concert de création et que Beethoven, n'ayant pas eu le temps de coucher sur le papier la partie de piano, l'improvisa au concert. Malgré une ordonnance de l'époque, les deux artistes furent contraints, par l'enthousiasme du public, de bisser en entier la sonate. Beethoven avait déjà une certaine expérience dans l'écriture pour le cor pour avoir écrit vers 1795 le *Sextuor pour 2 cors et quatre cordes en mi bémol majeur*, op. 81b. Cette connaissance du cor, il semble la devoir à Nikolaus Simrock, corniste, mieux connu plus tard pour avoir été son éditeur. Beethoven fit sa connaissance dans les orchestres de la chapelle de la cour et du théâtre de Bonn en 1789 où il jouait l'alto. Sa sonate est typiquement écrite pour un cor basse, la spécialité de Punto, comme les notes graves et les arpèges descendants l'attestent.

Né à Vienne en 1779, Nikolaus Freiherr von Krufft n'est pas très connu des mélomanes ni même des musicologues, à tel point qu'il n'a pas sa place dans le fameux dictionnaire Grove. En réalité, avant d'être compositeur, il était surtout conseiller ordinaire de la chancellerie impériale de Vienne. Il étudie la philosophie et le droit, mais sa plus grande passion était la musique qu'il écrivait à ses moments perdus, notamment la nuit, ce qui semble avoir détruit sa santé. Il étudie le contrepoint et la composition avec Johann Georg Albrechtsberger et publie ses premières compositions



Extrait du manuscrit du *Mouvement de sonate* de Süssmayr, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), collection British Library, image gracieuseté de Herman Jeurissen.



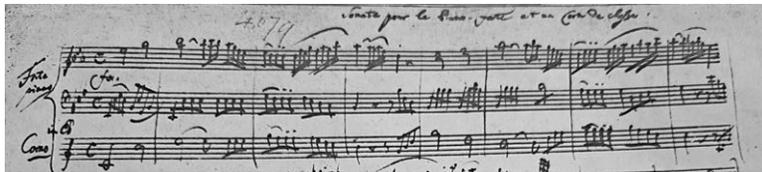
The Amateur Concert, Henry Monnier (1799-1877), 1825,
Londres / London, Collection Bibliothèque nationale de France.
Gracieuseté de / Courtesy of John Manganaro
(<http://horniconography.com/>)

dès 1798 : un recueil de lieder. Les lieder sont d'ailleurs une des parties les plus importantes et intéressantes de son œuvre. Il meurt jeune, en 1818, non sans laisser, pour un musicien somme toute amateur, une grande quantité de compositions. Outre sa *Sonate pour le pianoforte avec accompagnement de cor ou de violoncelle obligé* de 1814, il nous a laissé une autre pièce pour cor et piano, les *Variations sur la cavatine de l'opéra « Der Augenarzt » d'Adalbert Gyrowetz*. La *Sonate en mi majeur* est une pièce plus ou moins connue des cornistes, popularisée par les enregistrements de deux grands cornistes que sont Hermann Baumann et Lowell Greer.

Aujourd'hui assez peu connu du grand public, Philip Cipriani Hambly Potter, surnommé « Little Chip » (petite puce) à cause de sa petite taille, est né à Londres en 1792 et mort dans cette même ville en 1871. De son vivant, il était pourtant un pianiste et compositeur réputé et estimé.

À l'instar de la Sonate op. 17 de Beethoven, sa *Sonata di bravura concertante per piano forte e corno o fagotto*, op. 13, est liée à un interprète célèbre, le corniste italien Giovanni Puzzi (1792-1876) à qui elle est dédiée. Alors qu'il était déjà connu comme pianiste et qu'il avait obtenu quelques commandes comme compositeur, Cipriani Potter part pour Vienne en 1817 pour avoir les conseils de Beethoven qui reconnaît en lui des talents de compositeur. Il rentre en Angleterre en 1819 où il fait une brillante carrière de pianiste. En 1822 il est nommé professeur de piano au tout nouveau Royal Academy of Music, où il deviendra directeur quelques années plus tard. Comme compositeur, il est l'auteur de neuf symphonies, de quatre concertos pour piano et d'autres pièces diverses, surtout instrumentales. Malheureusement, il ne compose plus beaucoup après 1837. Bien que dès 1821, Puzzi et Potter soient annoncés par la presse dans une même série de concerts, on n'a aucune certitude qu'ils aient joué, soit ensemble, ni même à un concert commun, mais il est à peu près certain que la rencontre des deux artistes sera effective dès 1823, quand Puzzi semble avoir enseigné au Royal Academy. Selon la British Library, la sonate aurait été publiée en 1824. Signalons une communication de John Humphries que nous remercions, qui nous signale que le 8 juin 1827, Cipriani Potter a joué une « Concertante » avec Henry Platt, premier cor aux New Argyll Rooms à Londres. S'agissait-il de cette *Sonata di bravura* ? Très probablement. Était-ce la création de l'œuvre ? Mystère. Contentons-nous de ces informations, les mystères et les doutes rendant parfois l'histoire plus belle que les certitudes.

Claude Maury, Paris, janvier 2023



Excerpt from the manuscript of Süssmayr's Sonata Movement, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), British Library collection, image courtesy of Herman Jeurissen.

The five works on this recording revolve around a central figure, Beethoven, and his Sonata Op. 17, a masterpiece of the repertoire—and the first true sonata for horn and piano in the history of music. Spanning more than 40 years, the works extend from the classical period, with Righini and Süssmayr, to the romanticism of Beethoven's successors, with the more reserved romanticism of Krufft, followed by Potter's assertiveness. Despite their forays into Italy and England, they all had a direct or indirect connection with Vienna.

Italian composer Vincenzo Righini was born in Bologna in 1756 and died in his native place in 1812. He began his career as a singer and wrote mainly vocal music, devoting most of his time to opera. Righini made his stage debut as a tenor in Parma, then moved to Prague, where he wrote his first operas. He later settled in Vienna, where he lived for eight years. He was subsequently called to Berlin by Prussian King Frederick William II to write an opera, and in 1793, he was appointed the position of Kapellmeister at the royal theatre. He spent most of the rest of his life in Berlin, save for his final days when he returned to his hometown because of his ill health. Of his entire output, he left a modest, untitled and unassuming piece for horn and piano. The work is dated approximately 1780 by Berlin's Staatsbibliothek, where it is held. This is an important reference since, if it is correct, Righini's composition would be the very first piece for horn and piano ever written. Although it is virtually impossible for Beethoven and Righini to have met—as the latter had left Vienna when Beethoven moved there—we do know that Beethoven knew Righini since in 1791, he wrote the 24 Variations for Piano on Righini's arietta "Venni Amore", WoO 65. John Manganaro edited this modest work for horn and piano, which is most likely recorded here for the very first time.

Franz Xaver Süssmayr was born in Schwanenstadt in 1766 and died in Vienna in 1803. He is known to the general public for having studied with Mozart at the end of the composer's life and for having become his assistant. Not only did Mozart entrust him with the task of writing the unaccompanied recitatives for *La clemenza di Tito*, K. 621, but it was also he who, at the request of Mozart's widow Constanze, completed the unfinished Requiem, K. 626. For horn players, Süssmayr is also known for having completed the previously better-known version of the second movement of Mozart's "first" Horn Concerto in D Major, K. 412/386b. Although his music is little known today, he appears to have been "one of the most popular and distinguished of all dramatic composers," according to Ernst Ludwig Gerber's 1814 biographical dictionary *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. As he did with Righini's arietta, Beethoven used one of Süssmayr's themes and wrote 8 Variations for Piano on "Tändeln und Scherzen", WoO 76, a trio from the opera *Soliman der Zweite*. The British Library in London holds an undated manuscript by Süssmayr of a first movement of a sonata

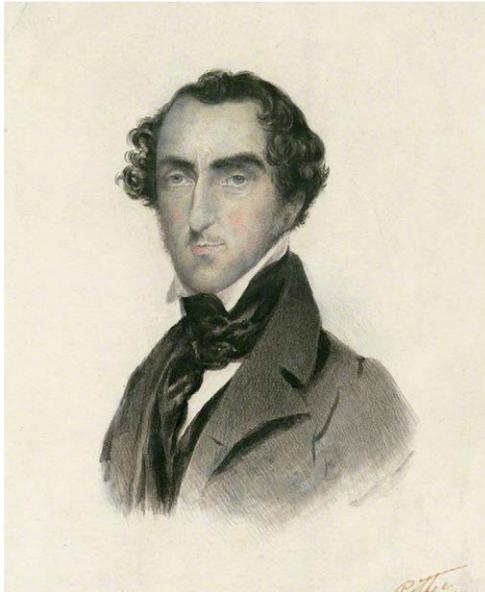
for fortepiano and horn (*corneo da caccia*), dating approximately from the late 18th century. This therefore predates Beethoven's sonata, which has long been considered to be the first sonata for horn and piano. Hermann Jeurissen completed the sketch of this sonata, and the work was first published by Hofmeister in 1997. The recording of it here also appears to be a world premiere.

In contrast to the works by Righini and Süssmayr, Beethoven's Sonata Op. 17 (for horn or cello and pianoforte) is one of the great masterpieces of the horn repertoire. As with many works in the history of music, it is directly linked to a performer of its time, i.e. the famous Italy-bound horn player Giovanni Punto, born Johann (Jan) Wenzel (Václav) Stich (1746–1803). It was also for him that Mozart wrote his Sinfonia concertante for Flute, Oboe, Horn, Bassoon and Orchestra, K. 297b. in Paris in 1778. Punto met Beethoven in 1800 and performed the Sonata Op. 17 for the first time in April of that year, at the Hofburgtheater in Vienna. The story, as told by Beethoven's pupil Ferdinand Ries—who incidentally composed another fine sonata for horn and piano—is that the sonata was written in a single day, the day before the premiere concert, and that Beethoven improvised at the concert because he could not complete the piano part on time. Despite the edict issued at the time, the public's enthusiasm prompted the two artists to encore the whole sonata. Beethoven already had some experience writing for the horn, having written, around 1795, his Sextet for 2 Horns and String Quartet in E-flat Major, Op. 81b. Beethoven's knowledge of the horn likely came from Nikolaus Simrock, a horn player who later gained fame as his publisher and whom he first met in 1789 while serving as a violist in the court chapel and theatre orchestras in Bonn. His Sonata Op. 17 is typically written for *cor basse*—Punto's specialty—as attest the low notes and descending arpeggios.

Born in Vienna in 1779, Nikolaus Freiherr von Krufft is not well known to music lovers or even musicologists, to such an extent that he is not even included in Grove's famous dictionary. In fact, before he began working as a composer, he was primarily an advisor to the Imperial Chancellery in Vienna. While he studied philosophy and law, his greatest passion was music: he would compose in his spare time, especially at night—which would eventually be the cause of his declining health. He undertook to study counterpoint and composition with Johann Georg Albrechtsberger and published his first compositions in 1798, a collection of lieder. His lieder are among his most significant and interesting works. He died young, in 1818, but his compositional output is rather large for a somewhat amateur musician. In addition to his Sonata for Horn and Piano in E Major (1814), he left us another piece for horn and piano: his Variations



Giovanni Punto (1746-1803), portrait par / by Simon Charles Muger (1736-1820), 1782, Collection Bibliothèque nationale de France



Cipriani Potter (1792-1871), artiste inconnu, XIX^e siècle,
collection Royal Academy of Music / Cipriani Potter (1792-1871), unknown artist,
19th century, Collection Royal Academy of Music

on a cavatina from Adalbert Gyrowetz's opera *Der Augenarzt*. His Sonata in E Major is quite well known to horn players as it was popularized through the recordings of two great horn players, Hermann Baumann and Lowell Greer.

Little known to the general public today, Philip Cipriani Hambly Potter, nicknamed "Little Chip" because of his small stature, was born in London in 1792 and died there in 1871. During his lifetime, however, he was a renowned and esteemed pianist and composer. Like Beethoven's Sonata Op. 17, Potter's *Sonata di bravura concertante per piano forte e corno o fagotto*, Op. 13 is linked and dedicated to a famous performer, the Italian horn player Giovanni Puzzi (1792-1876). Having made a name for himself as a pianist and won a number of commissions as a composer, Cipriani Potter left for Vienna in 1817 to seek the advice of Beethoven, who recognized his talent as a composer. He returned to England in 1819, where he would make a remarkable career as a pianist. In 1822, he was appointed professor of piano at the newly founded Royal Academy of Music, and then became director a few years later. His output includes nine symphonies, four piano concertos and various other—mainly instrumental—works. Sadly, his activity as a composer became increasingly rare after 1837. Although Puzzi and Potter were reported in the press to be performing in the same concert series in 1821, there is no certainty as to whether they ever played together, or even at the same concert. However, it is fairly certain that the two artists met in 1823, when Puzzi, so it seems, was teaching at the Royal Academy. According to the British Library, this sonata was published in 1824. We thank John Humphries for informing us that on June 8, 1827, Cipriani Potter played a "Concertante" with Henry Platt, who was then first horn at the New Argyll Rooms in London. Was it the *Sonata di bravura*? Most likely. Was it the first performance of the work? That is still a mystery. Suffice it to say that mysteries and doubts sometimes give a story more charm than do the surest facts.

Claude Maury, Paris, January 2023
Traduction: Traductions Crescendo

LE COR AVANT L'INVENTION DES PISTONS

L'histoire du cor remonte à l'Antiquité. Avant d'être un instrument de musique, l'ancêtre du cor dans sa version primitive était fabriqué soit à partir d'une corne d'animal, d'un gros coquillage, d'une défense d'éléphant, d'un os, ou encore d'une branche d'arbre. Il était alors un instrument d'appel et de signal, jouant tout d'abord des rythmes sans hauteur de son déterminée. Bien que l'on situe l'âge du bronze quelques millénaires avant Jésus-Christ, il a fallu attendre le XVII^e siècle pour obtenir l'instrument en métal enroulé sur lui-même qui apparaît en France vers 1680, dans sa forme de trompe de chasse. Avant même de connaître cette forme, les trompes étaient associées à la chasse, et les premières insertions de la trompe dans la musique savante datent du début du XVII^e siècle : l'opéra *Erminia sul Giordana* de Michelangelo Rossi, joué à Rome en 1633, ou encore l'opéra *Le nozze di Teti e di Peleo* de Francesco Cavalli, créé à Venise en 1639. À partir de là, on peut considérer le cor comme un véritable instrument de musique, car avec une longueur accrue, la trompe de chasse est capable de donner des harmoniques distinctes et d'exécuter les premières mélodies.

Les lois de la physique et de l'acoustique étant définies par la nature, sans aucune intervention humaine, n'importe quel tuyau, quelle qu'en soit la matière et grâce à la pression des lèvres et de l'air, donne la possibilité à un instrumentiste de jouer plusieurs notes différentes suivant ce que l'on appelle l'échelle harmonique. De la longueur du tuyau dépend la hauteur de cette échelle : plus le tuyau sera court, plus la note fondamentale de cette échelle sera aiguë, et inversement, plus le tuyau sera long, plus elle sera grave. Quelle que soit la note fondamentale, autrement dit, quelle que soit la longueur du tuyau, cette échelle harmonique est constituée d'intervalles immuables, successivement une fondamentale, une octave, une quinte, une quarte, une tierce majeure, une tierce mineure, etc. Plus on monte dans les harmoniques (ou partiels), plus les intervalles se resserrent, ainsi que le montre l'exemple suivant, noté en harmoniques et non en sons réels, l'harmonique 1 représentant la note fondamentale :



Figure 1 : Tableau des harmoniques

Les lignes doubles au-dessus des harmoniques 7, 11, 13 et 14 indiquent que ces notes sont trop basses pour une gamme tempérée. De plus, cette échelle n'est pas complète puisque les harmoniques, tout en se resserrant, continuent d'une façon infinie vers l'aigu, suivant les capacités de l'instrumentiste.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, plusieurs découvertes ou inventions ont permis à la trompe de chasse de s'émanciper et de devenir un instrument plus chromatique. Tout d'abord l'adjonction de ce qu'on appelle des tons de rechange (ou corps de rechange) a permis de modifier la longueur de l'instrument – donc la tonalité. Dans une première version appelée « cor d'orchestre », ces tons de rechange de longueurs différentes s'insèrent entre l'embouchure et le corps de l'instrument. Un peu plus tard, dans la version appelée « cor solo », ces tons de rechange sont venus s'insérer au milieu du tuyau, faisant à la fois office de ton de rechange et de coulisse d'accord. Les tons de rechange, une fois ajoutés au corps de l'instrument, donnent une longueur totale approximative de 4,56 mètres pour le ton de *ré*, 4,28 mètres pour le ton de *mi* bémol, 4,03 mètres pour le ton de *mi* et 3,82 mètres pour le ton de *fa*, des longueurs qui correspondent ici au diapason A3=430 Hz, soit le diapason utilisé par les interprètes de cet album. Ces tons de rechange ne donnent pas seulement une hauteur différente à l'échelle harmonique ; ils apportent également chacun un timbre particulier. Un ton court donne un timbre beaucoup plus clair qu'un ton long, le ton long donnant pour sa part un timbre plus sombre.

Toujours dans la première moitié du XVIII^e siècle, les cornistes font une découverte déterminante dans l'affranchissement de l'instrument : si l'on introduit un corps étranger dans le pavillon – en l'occurrence, la main –, non seulement le timbre change, mais surtout, la hauteur du son baisse. Ainsi, si l'on enfonce la main dans le pavillon, le son baisse de plus en plus à mesure que l'on bouche le pavillon. Le son peut ainsi baisser d'un demi-ton environ dans le registre médium, mais l'intervalle peut aller jusqu'à une quarte dans le registre grave. Plus on monte dans les harmoniques, moins la main enfouie dans le pavillon a de l'influence sur la hauteur des sons. Cette découverte attribuée au corniste Anton Joseph Hampel aurait été faite aux alentours de 1750, à Dresde, mais en réalité, cette date, même approximative, est très controversée. En tous les cas, grâce à ce système, les cornistes ont pu, à partir de là, jouer chromatiquement dans presque toute la tessiture. Bien sûr, cet artifice affecte la sonorité du cor et les sons sont forcément hétérogènes, suivant que les notes sont ouvertes ou bouchées. Cette alternance de sons ouverts et de sons bouchés peut être d'une extrême difficulté, à tel point que dans la *Sonata di bravura*, op. 13, de Cipriani Potter, on trouve à la 4^e variation cette

note de l'éditeur : « L'auteur qui a composé cette Sonate pour le fameux Cor, Monsieur Puzzi, sait que ces modulations sont extrêmement difficiles à bien exécuter sur le cor et conseille à ceux qui les trouvent trop difficiles d'aller tout de suite à B ».



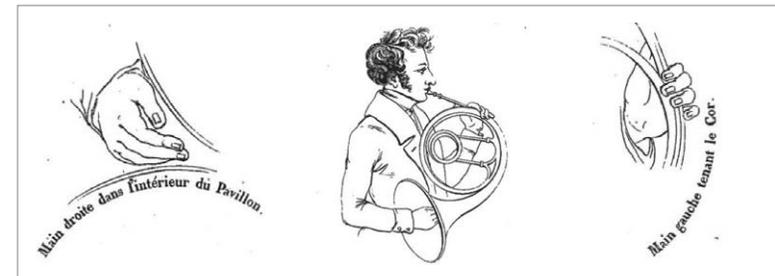
Figure 2 : Sonata di bravura en mi bémol majeur, op. 13, de Potter

C'est ainsi que le répertoire du cor s'enrichira, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec les œuvres concertantes de Mozart, Haydn, Rosetti, ou l'intégralité du programme de ce disque. Cette technique de jeu a été utilisée tout au long du XIX^e siècle car, malgré l'invention des pistons vers 1815, qui ont permis un jeu entièrement chromatique avec des sons homogènes sur toute la tessiture, certains cornistes et compositeurs sont restés attachés très longtemps au cor sans pistons. Par exemple, le Conservatoire de Paris, en parallèle d'une classe de cor naturel, ouvre en 1833 une classe de cor chromatique (à pistons), mais à la retraite de son professeur Joseph Meifred, en 1864, décide de fermer cette classe pour ne garder qu'une classe de cor sans pistons. En effet, bien après l'invention des pistons, certains considéraient toujours que les sons bouchés et ouverts du cor naturel avaient un pouvoir expressif sur la musique¹,

¹ Plusieurs compositeurs se montrent hostiles à ce nouvel instrument parce que, depuis son introduction dans les orchestres, certains cornistes employant les pistons pour jouer des parties de cor ordinaire (NDLR, cor naturel) trouvent plus commode de produire en sons ouverts par ce mécanisme, les notes bouchées écrites avec intention par l'auteur (Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Éditions Schöenberg, p. 186).

tandis que d'autres trouvaient, au contraire, que les sons bouchés la dénaturaient. Johannes Brahms écrit notamment en 1865 son Trio op. 40 pour le cor naturel², et même Maurice Ravel, en 1910, orchestre sa *Pavane pour une infante défunte* avec deux « cors simples » (sans pistons) en sol. D'autres, plus progressistes, Schumann, Meifred, Wagner et bien d'autres, donneront quant à eux la préférence au cor à pistons.

Claude Maury, Paris, février 2023.



Extrait de la *Méthode de cor* - Rédigée d'après les principes du Conservatoire de Jean-Baptiste Mengal (1796-1878), Paris, 1835

² « ... votre corniste me rendrait un service tout particulier s'il faisait comme celui de Carlsruhe, pratiquer le cor naturel quelques semaines pour pouvoir le jouer là-dessus » (Lettre de Brahms à Albert Dietrich, novembre 1865, traduction de l'auteur).

THE HORN BEFORE THE INVENTION OF VALVES

The horn's roots lie in antiquity. Before it became a musical instrument, the ancestor of the horn in its primitive form was made either from an animal horn, a large shell, an elephant's tusk, a bone or a tree branch. In those times, the instrument was used to call or signal, initially playing rhythms with undefined pitches. Although the Bronze Age goes back several millennia before Jesus Christ, the wound metal instrument that first appeared in France in the form of a hunting horn did not emerge until the late 17th century (circa 1680). Even before they took on this form, horns were associated with hunting, and their earliest use in art music dates from the early 17th century—i.e. Michelangelo Rossi's opera *Erminia sul Giordana*, performed in Rome in 1633, and Francesco Cavalli's opera *Le nozze di Teti e di Peleo*, premiered in Venice in 1639. From that point onwards, we can think of the horn as a genuine musical instrument, with an increased length making it able to produce distinct harmonics and its first melodies.

Thanks to Nature's laws of physics and acoustics—with no human intervention whatsoever—instrumentalists can use any type of tube in any material to produce, employing lip and air pressure, several different notes in what is called the harmonic series. The pitch of the series is determined by the length of the tube: the shorter the tube, the higher the fundamental note of the series, and inversely, the longer the tube, the lower the note. Irrespective of the fundamental note, or in other words, regardless of the length of the tube, this harmonic series is made up of invariable intervals, successively a fundamental, an octave, a fifth, a fourth, a major third, a minor third and so on. The higher the harmonics (or partials), the smaller the intervals, as shown in Figure 1, notated in harmonics and not in real tones, with harmonic 1 representing the fundamental note.



Figure 1: Harmonic series

The double lines above the 7th, 11th, 13th and 14th harmonics indicate that the notes are too low for an equal-tempered scale. Moreover, this series is not complete since the harmonics, while becoming closer, rise indefinitely towards the treble, depending on the musician's abilities.

In the first half of the 18th century, a number of discoveries and inventions enabled the hunting horn to develop into a more chromatic instrument. One of them was the addition of what are known as crooks (or shanks), which made it possible to change the length of the instrument—and therefore the key. In the first version called the orchestral horn, crooks of various lengths were inserted between the mouthpiece and the body of the instrument. Slightly later, in the version known as the *cor solo*, the crooks were inserted in the middle of the tube, acting both as a crook and as a tuning slide. When added to the body of the instrument, the crooks give an approximate total length of 4.56 metres for the key of D, 4.28 metres for the key of E flat, 4.03 metres for the key of E and 3.82 metres for the key of F. These lengths correspond to the pitch A3=430 Hz, the pitch used on this album. The crooks do not only give a different pitch to the harmonic series; each one also has a distinctive sound. Short crooks give a bright sound whereas long crooks produce a much darker sound.

Also in the first half of the 18th century, horn players made a breakthrough that had a significant impact on how the instrument developed: when a foreign object is inserted into the bell—in this case, the hand—not only does it change the sound, but more importantly, it lowers the pitch. So if one places one's hand inside the bell, the sound will become lower and lower as the bell is closed. The pitch can drop by about a semitone in the midrange, but the interval can be as large as a fourth in the low register. The higher the harmonics, the lesser the influence of the hand on the pitch. It is believed that this discovery attributed to the horn player Anton Joseph Hampel was made around 1750 in Dresden, yet there is considerable controversy over this approximate date. At any rate, with this technique, horn players were able to play chromatically over almost the entire range. Of course, this inevitably makes the tone quality of the horn uneven, with notes that are sometimes open, sometimes stopped. Alternating between open and stopped notes can be extremely difficult, so much so that in Cipriani Potter's *Sonata di bravura*, Op. 13, we can find this editorial note in

the 4th variation: "The author, who has composed this Sonata for the famous horn player Mr. Puzzi, knows that these modulations are extremely difficult to execute well on the horn and advises those who find them too difficult to go immediately to [the passage marked] B."



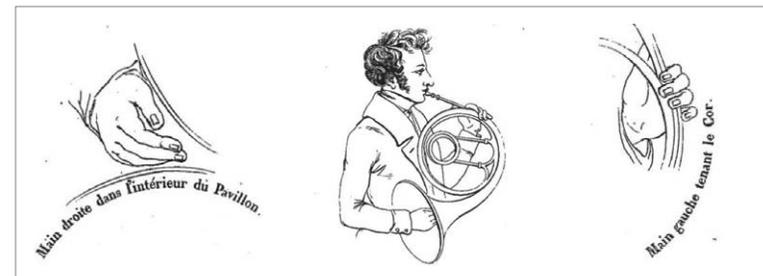
Figure 2: Potter's *Sonata di bravura* in E-flat Major, Op. 13

Thus, in the second half of the 18th century, the horn repertoire was enriched by concertante works by Mozart, Haydn and Rosetti—and the entire program on this album. This chromatic handstopping technique was used throughout the 19th century because, despite the invention of valves around 1815, which made it possible to play the horn entirely chromatically with a consistent tone quality across the whole range, some horn players and composers remained attached to the pre-valve horn for a very long time. For example, in 1833 the Conservatoire de Paris opened a class for the chromatic (valved) horn alongside the natural horn class, but when its teacher Joseph Meifred retired in 1864, the Conservatoire decided to close the class and retained only an unvalved horn class. Long after the invention of valves, some still considered that the natural horn's stopped and open notes gave the music an expressive power¹, while others

¹ Many composers were hostile to the new instrument because, since its introduction in orchestras, certain horn players who used the valve system to play the common horn (Editor's note: natural horn) parts found it more convenient to play open notes in place of the composer's intended stopped notes (Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Éditions Schonenberger, p. 186).

felt that the stopped notes impaired the music. Johannes Brahms wrote his Trio Op. 40 for natural horn² in 1865, and even Maurice Ravel orchestrated in 1910 his *Pavane for a Dead Princess* with two *cors simples* (without valves) in G. The more progressive composers—Schumann, Meifred, Wagner and many others—gave preference to the valved horn.

Claude Maury, Paris, February 2023.



Excerpt from *Méthode de cor - Rédigée d'après les principes du Conservatoire* by Jean-Baptiste Mengal (1796-1878), Paris, 1835

² "Your horn player would be doing me a great favour if, like the player from Karlsruhe, he were to practise the natural horn for several weeks beforehand and played [the work] on that" (letter from Brahms to Albert Dietrich, November 1865; translation).



COR PRÉCLASSIQUE VIENNOIS,

d'après Anton Kerner

Pour les œuvres de Righini et de Süssmayr, j'ai opté pour une réplique d'un instrument d'Anton Kerner père (1726-1806), fabriquée par Richard Seraphinoff. Sur la guirlande du pavillon du cor original est mentionnée sa date de conception : 1760. C'est un instrument très compact, sans coulisse d'accord, et doté d'un pavillon très petit, de 25 cm de diamètre environ. Le registre aigu y est aisé, ce qui pourrait expliquer les nombreuses partitions de l'époque qui font monter les parties de premier cor jusqu'à la stratosphère (le registre *clarino*) ; on peut penser à l'écriture du jeune Haydn, de Stamitz et de Rosetti. Cet instrument, grâce à la conception

du pavillon, est également remarquable par les sons bouchés clairs et centrés qu'il permet. Le Kerner était l'instrument de prédilection des cornistes d'orchestre germaniques des années 1760 et 1770, ainsi que des solistes vedettes qui parcouraient les grandes salles d'Europe, comme Giovanni Punto, Karl Türschmidt et Johann Palsa.

VIENNESE EARLY CLASSICAL HORN, after Anton Kerner

For the works by Righini and Süssmayr, I opted for a replica of an instrument by Anton Kerner Sr. (1726–1806) made by Richard Seraphinoff. On the bell garland is inscribed its date of creation: 1760. The instrument is quite compact, with no tuning slide and a very small bell, around 25 cm in diameter. The high register is easily reached, which may explain why so many of the scores from the period take the first horn parts up to the stratosphere (the clarino register); one's thoughts turn to the writing of the young Haydn, Stamitz and Rosetti. Thanks to the design of the bell, this instrument is also remarkable for its clear and centred stopped notes. The Kerner was the instrument of choice for the German orchestral horn players in the 1760s and 1770s and the star soloists who toured the great concert halls of Europe, such as Giovanni Punto, Karl Türschmidt and Johann Palsa.



COR SOLO,

d'après Lucien-Joseph Raoux

Pour les sonates de Beethoven, Krufft, et Potter, j'ai choisi un instrument un peu plus tardif, une copie réalisée par Richard Seraphinoff d'après un cor solo datant du début du XIX^e siècle, du Parisien Lucien-Joseph Raoux (1753-1821). Le cor solo est un instrument dont la facture est bien différente de celle du cor d'Anton Kerner. La branche principale (*leadpipe*) est fixe, et les différents tons sont insérés directement dans la coulisse d'accord, au centre de l'instrument. Plutôt que de permettre toutes les tonalités utilisées à cette époque à l'orchestre et à l'opéra, de *do* alto à *si* bémol basso, le cor solo est limité aux - et optimisé pour les - tons de *sol*,

fa, *mi*, *mi* bémol et *ré*, qui étaient les tonalités prédominantes dans les œuvres concertantes et de musique de chambre. Le pavillon très large procure une sonorité chaleureuse, et permet de jouer des sons bouchés colorés dans tous les registres. Le cor solo était l'instrument de choix des grands solistes de l'époque, les plus connus d'entre eux étant Frédéric Duvernoy, Louis-François Dauprat, Jacques-François Gally et Giovanni Puzzi.

COR SOLO, after Lucien-Joseph Raoux

For the sonatas by Beethoven, Krufft and Potter, I chose a slightly later instrument, a copy by Richard Seraphinoff based on an early 19th-century cor solo by the Parisian Lucien-Joseph Raoux (1753–1821). The cor solo is a very different instrument from Anton Kerner's horn, with a fixed leadpipe and crooks that are inserted directly into the tuning slide in the central part of the instrument. Rather than allowing all the keys used at the time in orchestral music or opera, from C alto to B flat basso, the cor solo is limited to—and optimized for—the predominant keys of concertante and chamber music works featuring the horn: G, F, E, E flat and D. Its large bell gives a warm sound and allows the player to produce colourful stopped notes in all registers. The cor solo was the instrument of choice for the great soloists of the period, the best known of whom are Frédéric Duvernoy, Louis-François Dauprat, Jacques-François Gally and Giovanni Puzzi.



© Paul McNulty

PIANOFORTE VIENNOIS, d'après Anton Walter

Le pianoforte choisi pour cet enregistrement est une copie basée sur un piano de 1792 du facteur viennois Anton Walter. Cette copie réalisée par Paul McNulty offre ici un ambitus élargi. Selon les mots de Paul McNulty :

«Anton Walter (1752-1826), «facteur d'orgues de chambre et facteur d'instruments à Vienne», fut le plus célèbre facteur de pianoforte[s] de son époque. Les améliorations qu'il apporta au mécanisme du pianoforte viennois demeurèrent la référence du genre pendant de nombreuses années.

Il construisit environ 700 instruments. Mozart (qui en acheta un en 1782) et Beethoven (qui faillit en acheter un en 1802) appréciaient la qualité de [s]es instruments. Le fils de Mozart, Carl, rapporte : «Il faut surtout remarquer le pianoforte en forme d'aile que mon père préférait à tous les autres, au point que non seulement il voulait toujours l'avoir près de lui dans sa salle de travail mais il n'en jouait point d'autre dans tout autre lieu public.» Né en 1752 près de Stuttgart, Anton Walter se fit connaître professionnellement à Vienne en 1778. Comme de nombreux créateurs, Walter ne cessa d'expérimenter : alors que d'autres ateliers produisaient des pianos en série, Walter ne cessa jamais de chercher le «son idéal» ; chaque instrument se distinguait du précédent par quelque détail. En 1800, son beau-fils entra dans l'entreprise, qui prit alors le nom d'Anton Walter & Fils (*Anton Walter und Sohn*). Il augmenta l'étendue du clavier, mais sans modifier la construction de base ni la sonorité des instruments. Le pianoforte dispose d'un modérateur et de genouillères, équivalents des pédales sur le piano moderne. Le modérateur glisse des languettes de toile entre les marteaux et les cordes, [ce qui a] pour effet d'adoucir le volume et d'assouplir le son. La genouillère est l'équivalent de la pédale forte (pédale de droite sur le piano moderne).»

* Remerciements et mention de sources à Richard Seraphinoff (seraphinoff.com), Thomas Jöstlein, et Paul McNulty (fortepiano.eu/fr).

VIENNESE FORTEPIANO, after Anton Walter

The fortepiano chosen for this recording is a copy based on a 1792 piano by Viennese maker Anton Walter. This reproduction by Paul McNulty has an extended range. According to Paul McNulty:

"Anton Walter (1752-1826), the Viennese Royal Chamber organ builder and instrument maker, was the most famous pianoforte maker of his time. His mechanical improvements to the Viennese fortepiano remained the benchmark for many years. Walter built approximately 700 instruments. They were praised for their quality by Mozart, who bought one in 1782, and Beethoven, who nearly purchased one in 1802. Mozart's son Carl reported: "Most remarkable is the wing-shaped pianoforte for which my father had a special preference, to such a degree that he not only wanted to have it in his study all the time, but exclusively used this and no other instrument in all his concerts [in] public places." Born in 1752 near Stuttgart, Anton Walter made a name for himself in Vienna in the late 1770s. Like many makers, Walter never ceased to experiment: while other workshops mass-produced pianos, Walter consistently sought the "perfect sound," and each instrument differed from the previous one in some manner. In 1800, his son-in-law joined the company, which became known as "Anton Walter und Sohn" ("Anton Walter and Son"). He extended the range of the keyboard, but made no fundamental change to the construction or tonal concept of the instruments. The pianoforte has a moderator and sustaining knee levers, the equivalent of pedals on the modern piano. The moderator inserts strips of cloth between the hammers and the strings, reducing the volume and softening the sound. The knee levers are the equivalent of the forte pedal (the right pedal on the modern piano)."

* Acknowledgements and credits: Richard Seraphinoff (seraphinoff.com), Thomas Jöstlein and Paul McNulty (fortepiano.eu)



LOUIS-PIERRE BERGERON

cor naturel / natural horn

Reconnu pour son jeu virtuose et expressif, Louis-Pierre Bergeron est l'un des porte-étendards du cor naturel au Canada. À la suite de ses études au Conservatoire d'Amsterdam, dans le studio de Teunis van der Zwart, il est revenu au pays, où il joue depuis au sein d'ensembles établis tels que Tafelmusik, le Pacific Baroque Orchestra et Arion Orchestre Baroque. Il s'est également produit sur les grandes scènes du monde avec des orchestres de renom, dont Europa Galante, le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin et musicAeterna. Avant de devenir 4^e cor de l'Orchestre du Centre national des Arts du Canada, en 2017, il a occupé les postes de 3^e cor de l'Orchestre symphonique de Montréal, 2^e cor de l'Orchestre Métropolitain et 1^{er} cor de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières. Il accorde, entre autres, une grande importance à ses fréquentes collaborations avec Les Violons du Roy. Louis-Pierre a récemment été invité à codiriger Collines-en-musique, une organisation de musique de chambre basée en Outaouais. Précédemment connue sous le nom de Pontiac Enchanté, Collines-en-musique produit une vingtaine de concerts et de spectacles éducatifs chaque saison, et fait la part belle à la musique ancienne. Le musicien possède par ailleurs une magnifique collection d'instruments anciens, depuis la trompe de chasse jusqu'aux premiers instruments à valves et à pistons. Après avoir participé à près d'une centaine d'enregistrements, autant de musique orchestrale et de musique de chambre que d'opéra et de musique populaire, il est fier de lancer avec *Bravura* son tout premier album solo.

*Renowned for his virtuoso and expressive playing, Louis-Pierre Bergeron is one of Canada's leading exponents of the natural horn. Following his studies at the Amsterdam Conservatory under Teunis van der Zwart, he returned to his homeland, where he has since performed with established ensembles such as Tafelmusik, the Pacific Baroque Orchestra and the Arion Baroque Orchestra. He has appeared on major stages around the world with renowned orchestras including Europa Galante, the Freiburger Barockorchester, the Akademie für Alte Musik Berlin and musicAeterna. Before joining Canada's National Arts Centre Orchestra as 4th horn in 2017, he served as 3rd horn of the Orchestre symphonique de Montréal, 2nd horn of the Orchestre Métropolitain and 1st horn of the Orchestre symphonique de Trois-Rivières. He also holds dear his frequent collaborations with Les Violons du Roy. Bergeron was recently invited to codirect Collines-en-musique, a chamber music organization based in the Outaouais region (previously known as Pontiac Enchanté). Collines-en-musique presents some twenty concerts and educational shows each season, with a special focus on early music. What is more, Bergeron has a magnificent collection of period instruments ranging from hunting horns to the earliest instruments using valves and pistons. Having taken part in almost a hundred recordings featuring orchestral and chamber music, opera and popular music, he is proud to launch with *Bravura* his very first solo album.*



MEAGAN MILATZ

pianoforte / fortepiano

Meagan Milatz est non seulement « une pianiste remarquable, mais, en plus, sa palette expressive semble sans limites » (*Le Devoir*). Figurant, en 2019, au nombre des 30 musiciens classiques de moins de 30 ans les plus en vue selon la CBC, Meagan s'est produite en soliste avec de grands orchestres canadiens et collabore régulièrement avec des artistes de renommée internationale comme Stefan Dohr, Matt Haimovitz, Øystein Baadsvik, Avi Avital, Cho Liang Lin et Andrew Wan, parmi bien d'autres. Au cours de la saison 2019-2020, Meagan a donné pas moins d'une cinquantaine de concerts aux côtés de la violoniste Amy Hillis, leur duo meagan&amy ayant remporté la toute première tournée pancanadienne de récitals offerte conjointement par Jeunesses Musicales Canada, Début Atlantique et Prairie Debut. À l'international, elle a joué au New Ross Piano Festival en Irlande et au Edeta Arts International Chamber Music Festival en Espagne, ainsi que dans des concerts en Écosse et en France. Son talent lui a valu de nombreuses distinctions, dont le premier prix au Concours de piano Shean, au Concours de concerto classique de McGill et au Concours de musique du Canada, de même qu'un prix de la Fondation Sylva Gelber pour la musique. Meagan est titulaire d'une maîtrise de l'Université McGill et est reconnaissante envers ses professeurs et éternels mentors Cherith Alexander, Philip Chiu et Ilya Poletaev, ainsi que Tom Beghin, avec qui elle a eu le privilège d'étudier le pianoforte.

Meagan Milatz is "a remarkable pianist with a seemingly limitless palette of expression" (Le Devoir). Named one of Canada's "30 hot classical musicians under 30" by the CBC in 2019, she has appeared as a soloist with orchestras across Canada, and performs regularly with top international musicians such as Stefan Dohr, Matt Haimovitz, Øystein Baadsvik, Avi Avital, Cho Liang Lin, and Andrew Wan, among many others. For the 2019-2020 season, Meagan embarked on a 50-concert, Canada-wide tour alongside violinist Amy Hillis as the duo meagan&amy, winner of the first-ever pan-Canadian partnership recital tour offered by Jeunesses Musicales Canada, Debut Atlantic and Prairie Debut. Internationally, she has performed at the New Ross Piano Festival in Ireland and the Edeta Arts International Chamber Music Festival in Spain, as well as giving concerts in Scotland and France. Meagan earned top prize at the Shean Piano Competition, McGill Classical Concerto Competition and Canadian Music Competition, and also received a Sylva Gelber Music Foundation Award. Meagan holds a Master's degree from McGill University and is grateful to her teachers and lifelong mentors Cherith Alexander, Philip Chiu, and Ilya Poletaev, as well as Tom Beghin with whom she was greatly privileged to have studied the fortepiano.

REMERCIEMENTS

Ce disque n'aurait jamais vu le jour sans le soutien inestimable des personnes suivantes :

Meagan Milatz, c'est un grand honneur et une joie immense de faire de la musique avec toi. Quelle partenaire formidable tu es !

Pierre-Antoine Tremblay, merci pour les précieux conseils, les encouragements enthousiastes, et l'amitié partagée depuis bientôt 20 ans.

Claude Maury, conseiller artistique clairvoyant, merci de m'avoir fait profiter de ton savoir !

Anne Bergeron, dont j'admire depuis toujours les superbes photos et le sens du style irrésistible.

Anne-Marie Sylvestre, avec qui j'ai eu énormément de bonheur à travailler.

Michel, Joannie, Guillaume, et toute l'équipe d'ATMA Classique, merci de votre confiance.

Sonia Johnson, qui m'a aidé à monter le projet et à trouver le financement.

Ilya Poletaev et Ruxandra Oancea, qui nous ont si généreusement prêté leur magnifique piano.

Christopher Smythe, qui a su en déployer toute la splendeur, en inventant parfois même de nouvelles notes !

Richard Seraphinoff, grâce à qui j'ai le privilège de jouer sur des instruments extraordinaires.

Dorian Bandy et Cameron Crozman, merci de vos conseils éclairés sur la musique.

Et **Julia MacLaine**, qui me soutient depuis le premier jour, et sans qui je ne me serais jamais lancé dans ce projet.

Claude Maury tient à remercier :

John Manganaro pour la recherche sur l'œuvre de Vincenzo Righini et pour l'édition de l'œuvre.

Herman Jeurissen pour la recherche sur l'œuvre de Franz Xaver Süssmayr et pour l'édition de l'œuvre.

John Humphries de son aide pour la *Sonata di bravura* de Cipriani Potter.

Pierre Turpin et Patrick Fraize de leur aide quant aux aspects techniques du cor naturel.

ACKNOWLEDGEMENTS

This album would never have seen the light of day without the invaluable support of the following individuals:

Meagan Milatz, what honour, what joy it is making music with you. You are the best partner conceivable!

Pierre-Antoine Tremblay, thank you for your precious advice, enthusiastic encouragement, and our near 20-year friendship.

Claude Maury, a clairvoyant artistic advisor, thank you for sharing your knowledge with me!

Anne Bergeron, whose superb photos and unquestionable taste I have always admired.

Anne-Marie Sylvestre, with whom I've had the enormous pleasure of working.

Michel, Joannie, Guillaume, and the entire team at ATMA Classique, thank you for your trust.

Sonia Johnson, who helped me set up the project and secure funding.

Ilya Poletaev and Ruxandra Oancea, who very generously lent us the use of their beautiful fortepiano.

Christopher Smythe, who made it sound glorious, and even invented notes that weren't there!

Richard Seraphinoff, for the mighty instruments I feel so lucky to play.

Dorian Bandy and Cameron Crozman, for the enriching musical advice.

And **Julia MacLaine**, who has supported me from day one, and without whom I would never have embarked on this project.

Claude Maury thanks:

John Manganaro for the research on Righini's work and the edition.

Herman Jeurissen for the research on Süssmayr's work and the edition.

John Humphries for his help on Cipriani Potter's Sonata di bravura.

Pierre Turpin and Patrick Fraize for their help with the technical aspects of the natural horn.



Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.

Nous reconnaissons l'appui financier du Gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).
We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Producteur délégué / *Executive Producer* **Guillaume Lombart**

© 2023 Louis-Pierre Bergeron, sous licence exclusive avec Disques ATMA inc. / © 2023 Louis-Pierre Bergeron under exclusive license with ATMA Records inc.

Réalisation, enregistrement, montage et mixage / *Produced, recorded, edited and mixed by* **Anne-Marie Sylvestre**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue*

Église Saint-Benoît, Mirabel (Québec), Canada

12, 13 et 14 octobre 2022 / *October 12, 13 and 14, 2022*

Graphisme du livret / *Booklet design* **Adeline Payette Beauchesne**

Directeur général et artistique / *General and Artistic director* **Michel Ferland**

Éditrice du livret / *Booklet editor* **Joannie Lajeunesse**

Photos de couverture et intérieur du livret / *Cover and booklet photos* © **Anne Bergeron**

