



PentaTone
classics

Symphony No.
in C minor

2

**ANTON
BRUCKNER**

Orchestre de la Suisse Romande

Marek Janowski



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Anton Bruckner 1824-1896

Symphony No. 2 in C minor (Version 1877)

William Carragan Edition

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | Moderato | 17. 47 |
| 2 | Adante | 14. 21 |
| 3 | Scherzo. Mässig schnell - Trio. Gleiches Tempo | 8. 46 |
| 4 | Finale. Mehr schnell | 13. 58 |

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by

Marek Janowski

Total playing time: 54.55

Recording venue : Victoria Hall, Geneva, Switzerland (10/2012)
Executive producer : Job Maarse
Recording producer : Job Maarse
Balance engineer : Erdo Groot
Recording engineer : Roger de Schot
Editing : lentje Mooij



Espace 2, the cultural channel of Radio Télévision Suisse (RTS) is once again delighted to be associated with a prestigious release featuring the Orchestre de la Suisse romande.

This collaboration does not date back all the way to the origins of the orchestra (which already existed before the radio came along), but it does recall the wishes of Ernest Ansermet. As soon as the radio broadcasts began, the founder of the OSR realized that the principal radio channel in his district would certainly become an indispensable partner to a symphony orchestra of international stature.

This spirit continues to this day, as the RTS still remains the foremost broadcasting channel for the OSR, offering the majority of the concerts performed by the orchestra live, or as a deferred broadcast for listeners in western Switzerland and, through the EBU, for Europe, the USA and Japan.

Less ephemeral than a radio broadcast, may this recording also enjoy a global destiny!

Alexander Barrelet
Rédaction Culture RTS
(Chief Editor Culture RTS)

Symphonic “test-drilling”

To this day, Anton Bruckner's Symphony No. 2 in C minor is the least frequently performed of all his symphonies. Rather odd, as the composer described the work in a letter dated October 9, 1878 as “probably, first and foremost, the symphony that is easiest for the audience to understand”, and the first performance, given in Vienna on October 16, 1873 was a great success for the composer. How can one explain this peculiar contrast? On the one hand, considered objectively, the audience could easily follow the work; yet on the other hand, the public at large displayed a predominant lack of interest in the symphony. Is there more involved in this case to fully comprehend precisely this symphony, than simply an understanding of its very clear formal concept? Or had the Symphony No. 2 simply fallen between two creative stools, thanks to its direct symphonic predecessors and successors? Let us take a brief look at the works in its direct vicinity.

Bruckner's Symphony No. 1, the famous “saucy maid”, had been a symphonic début such as the world had not seen since Beethoven and Berlioz. A début full of radicalism and innovation, in which new ground was broken by Bruckner. However,

his Symphony No. 3 is regarded as his (symphonic) problem child. Well-loved, yet not necessarily successful. In its first version, it is a gigantic, megalomaniac work. Well, the Symphony No. 2 is situated between these two extremes. Not as revolutionary as the first, nor as brutally out of hand as the third. In the musicological writings about the work, one comes across the description "retarding factor" (Manfred Wagner). A highly accurate formulation, however, one that requires a more in-depth explanation with regard to the further compositional development of the composer's personal concept of the symphony, which received a massive push forward in the second symphony. For the Symphony No. 2 is not a "step backwards", as Dietmar Holland also stresses, but rather a highly independent "symphonic creature", thanks to its characteristic "bulkiness" and the high level of complexity of its content.

Not only is the Symphony No. 2 the first of his symphonies to be composed in Vienna, it is also the first true manifestation of the ubiquitous problem of his multiple versions of one and the same work (though certainly not in its clearest expression). For a person like Bruckner, Vienna appears to have been a difficult place; the rapidly growing city was going through a phase of dramatic and radical changes (for instance, those

brought about by various architectural feats). And Bruckner seems to have been "initially quite cowed" by the city of Vienna. In the years 1869 and 1871, he enjoyed great success as a virtuoso organist in France and England, but on his return to Vienna – a city rife with intrigue – he was immediately confronted with disciplinary proceedings of an almost grotesque nature (which were later dropped) for the alleged sexual harassment of a student. Not the best conditions under which to liberate the mind for the composition of a symphony. In October 1871, Bruckner began work on his second symphony. He finished the first movement on July 8, 1872, completing the remainder of the score in just two months on September 11, 1872; and the following month, the first rehearsals with the Vienna Philharmonic took place. However, the conductor for the subscription concerts, Otto Dessoff, rejected the work rigorously as being unplayable. A year later, Bruckner made another attempt at staging the work. This time, he hired the Vienna Philharmonic and himself conducted the first performance on October 26, 1873 during the closing ceremony of the Vienna World Exhibition. This was a great success, not only with the audience, but also with the orchestra (!). The reviews of the première already make reference in words and

style to the aesthetic dispute between the New German School and the conservatives, which would become an increasingly stressful topic for Bruckner from now on: with his followers lapsing into adulation, and his critics into taunts and mockery. Despite the mainly positive reception of the work, Bruckner followed the advice of his patron and benefactor, Johann Herbeck, and undertook a profound revision of his symphony, which consisted mainly of cuts. The work was subsequently performed in this form on February 20, 1876, again with the Vienna Philharmonic. Once again, with partially enthusiastic waves of applause from the Bruckner fans. In 1877, Bruckner again completed a revision of his second symphony, and in 1892 further adjustments were carried out under his guidance before the work went to print. Thus, one can speak of three versions of the work: 1871-1872, 1873-1877, and 1892. For many decades, the Symphony No. 2 – which was published in Robert Haas' "Alte Gesamtausgabe" (= old complete edition) in 1938 – was presented as a mix of the different versions and referred to as the "ideal version", or the "original version". Not until a few years ago were the versions from 1872 and 1877 presented in two volumes as part of William Carragan's "Neue Gesamtausgabe" (= new complete edition),

and this recording is based on the latter. (For details concerning the versions, please refer to William Carragan's preface to the NGA, referring to the 1877 version.)

Bruckner's core theme in his Symphony No. 2 is the continued testing, exploration, and expansion of the symphonic possibilities. One could regard this process of testing as a type of archaeological "test-drilling", during which the researcher-composer penetrates deeper into strata never yet observed by man. With the significant difference that Bruckner is looking to the future, whereas the archaeologist is staring at the past. Bruckner's vision of the future of the symphony becomes more precise, sharper, and increasingly rounded as he completes each symphony. The concept of "work in progress", i.e. the reworking and refining of a concept can certainly be applied to the Symphony No. 2.

In addition to the pair of symphonies in D minor (the Symphony No. 0 and the Symphony No. 3), Bruckner created a second pair of symphonies, this time written in C minor (his Symphony No. 1 and Symphony No. 2). Both latter works mentioned in each pair (i.e. the second and third symphonies) seem to represent a kind of recourse to the earlier works (the zero and first symphonies) written in the same key; they are a more

elaborate development of the first concepts. Albeit with varying results.

The first movement of the Symphony No. 2 is in sonata form; furthermore, as is usual with Bruckner, it establishes three groups of themes in the exposition, including transition. For the first time here, the tremolo beginning is heard in the high strings, providing a heavenly – as it were – basis for the thematic nucleus of the movement, which forms the main theme. Furthermore, this is a chromatic semitone figure in the cellos with the characteristics of a double leading tone. The subsequent ascending scale element in the woodwinds provides a first intensification, which is replaced by a third theme – a strange, seemingly extraterritorial trumpet fanfare in the “Bruckner rhythm” (2:3). Shades of Gustav Mahler... Wolfram Steinbeck has argued conclusively that “the development of the themes as such already includes within itself the process of the symphonic development”. The group of song-themes exhibits the peculiar concept of double themes, which is so specific to Bruckner: it is never clear exactly which voice has the leading theme. This is followed by the unison group of themes, which leads to a first climax, continually “pierced”, as it were, by the trumpet fanfare, until the climax comes to an abrupt halt.

The epilogue with its intense oboe melody feels – in stark contrast to the Symphony No. 1, which uses a heroic trombone entrance in the same place – like a moment of silence, of contemplation, of pause, of resignation, before the development commences. In this section, a permanent compression of motivic and thematic elements takes place, caused partially by the combination of parts of different themes. Before the rather unsurprising recapitulation, one of those numerous general pauses occurs, due to which the second symphony has been saddled with the – one has to admit – unfair nickname of the *Symphony of Pauses*. For in no way do these pauses simply demarcate the borders between the structural elements characteristic of the genre: rather, they constitute an “energy buffer” in which the power of the music continues to throb inaudibly, and is recharged, as it were, with new energy. (In the 1877 version, these pauses are eliminated in various significant places.) The coda leads in two enormous, swelling waves towards its final *fff* destination, while chanting the fanfare motif from the main theme group.

The Andante – which in the 1871-72 version still occupied the place of the third movement as the Adagio – strikes up the sacral tone that would from now onwards

more or less determine all slow movements in Bruckner’s symphonies. Not only does Bruckner create a mystical tension by means of the “tritone suspense” of the second theme (which is structured as a double theme, as are the song-themes of the other movements), he also – and mainly – refers to a quasi-religious tone in this movement by means of quotes from the Benedictus (taken from the Mass in F minor, which was premiered in 1872) placed at the transition points before the beginning of the reprise and the coda. Even if one does not understand or recognize the almost literal borrowing of music from the mass as “quotes”, the desired chorale-like and sacred character of the music is defined by precisely these sounds. But Bruckner also incorporated the structural layout of this slow movement in the symphonies following his Symphony No. 2 (with the exception of the sixth), thus dictating their form: with two themes in the exposition, the middle section as a kind of development, and a recapitulation excluding the main theme plus coda. Despite its traditional concepts, this is really no longer a sonata form: yet neither is it a pure A-B-A form. Rather, it is a form that applies itself primarily to intensification, with a climax in the recapitulation, followed by a calm and contemplative ending to the movement.

The Scherzo extracts its thematic content from the stamp-bump rhythm of the unison main theme (two quavers on the first beat of the following crotchet impulses), which makes use diastematically of the minor second interval from the main motif of the first movement. Here, the music is wild and aggressive; the rhythmic theme incessantly works its way through the movement; the trio is a *Ländler* with phases dominated by the woodwind. Bruckner shortened his 1877 version mainly by eliminating the internal repeats. The general pause following the repetition of the Scherzo has a simply surprising and overwhelming effect, when the coda abruptly bursts in and the theme undergoes a final intensification.

Tremendous cuts were made in the finale of the 1877 version, with a mere 613 bars remaining of the original 806. Bruckner also eliminated a few general pauses at various transition points in the symphony, as well as 55 bars in the development (which he replaced by a “new section” [Bruckner]); furthermore, the “Eleison” quote disappeared with the transition to the coda, “as well as the entire first characteristic intensification, including the quotes from the first movement and the finale; so that in the second version, only the final intensification remains, without the intrinsically

typical interruption" (Steinbeck). The final movement begins with an intensification, at the end of which the main theme breaks through for the first time in *ff*, and unison in the orchestra. A quaver-triplet is heard on the first beat, followed by "stamping crotchet notes". A second attempt is also broken off and makes place for the, once again, double-themed song-theme, written in the mediant key of A major, which is again replaced by a kind of fake unison theme, which is merely a variation of the main theme. This presses onward in three attempts to further out-breaks, until a quote from the *Kyrie* of the Mass in F minor finally resolves the accumulated tension and creates a deep sense of peace. After an extended development and the recapitulation, written in accordance with the rules, Bruckner dedicates himself to the heart of the composition in the coda. Here, he provides the solution not only for the movement, but for the work as a whole: the main themes of the finale and the first movement (with the fanfare-Bruckner-rhythm, which earlier felt strangely out of context in the opening movement) are combined and are brought to a final superlative ending. Bruckner did not consider this work complete without the addition of essential elements from the beginning – namely the main theme and fanfare rhythm

from the first movement. And the same was valid for all his following symphonies. The beginning and the end are intermeshed. They are mutually dependent. They fulfil one another; here, in the radiant key of C major. This symphony does not fall between the creative stools – rather, it occupies its own.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Marek Janowski

Marek Janowski has been Artistic Director of the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin since 2002 and in 2005 he was also appointed Musical Director of the Orchestre de la Suisse Romande in Geneva (2005-2012). He is in demand as a guest conductor throughout the world, working on a regular basis in the USA with the Pittsburgh Symphony Orchestra (where he holds the Otto Klemperer Guest Conducting Chair), the Boston and San Francisco Symphony Orchestras, the Philadelphia Orchestra, and in Europe with the Orchestre de Paris, the Orchester der Tonhalle Zürich, the Danish National Symphony Orchestra in Copenhagen and the NDR-Sinfonieorchester Hamburg. Born

in 1939 in Warsaw and educated in Germany, Marek Janowski's artistic path led him from Assistant positions in Aachen, Cologne, Düsseldorf and Hamburg to his appointment as General Music Director in Freiburg im Breisgau (1973-75) and Dortmund (1975-79). Whilst in Dortmund, his reputation grew rapidly and he became greatly involved in the international opera scene. There is not one world-renowned opera house where he has not been a regular guest since the late '70s, from the Metropolitan Opera New York to the Bayerischer Staatsoper Munich; from Chicago and San Francisco to Hamburg; from Vienna and Berlin to Paris. Marek Janowski stepped back from the opera scene in the 1990's in order to concentrate on orchestral work and was thus able to continue the great German conducting tradition in the symphonic repertoire. He now enjoys an outstanding reputation amongst the great orchestras of Europe and North America. He is recognised for his ability to create orchestras of international standing as well as for his innovative programmes and for bringing a fresh and individual interpretation to familiar repertoire. Between 1984 and 2000, as Musical Director of the Orchestre Philharmonique as Musical Director of the Orchestre Philharmonique de Radio France

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande is an internationally renowned symphonic ensemble founded in 1918. Its history is intimately linked to Ernest Ansermet. Over the years, it has built its reputation on the basis of its historic recordings and its interpretation of French and Russian music of the 20th century.

A former math teacher, Ernest Ansermet, launched the OSR during his collaboration with the Ballets Russes of Sergei Diaghilev. Initially comprised of 62 musicians contracted for six months per year, the OSR performed in Geneva, Lausanne and in other cities in the French-speaking part of Switzerland. It survived the Great Depression of 1929 and, in 1934, the unexpected (and fortunately temporary) withdrawal of support by the Société suisse de radiodiffusion. In 1937, while scouting a summer home for the OSR, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. He single-handedly held the reins of his ensemble for almost 50 years. Amongst his successors, we can cite Armin Jordan, who was perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski.

The OSR's collaboration with the Radio Suisse Romande, which began in the 1930s, helped it to become known quickly, as did

its recordings with the Decca label starting in the 1940s, a collaboration that would produce more than 100 albums under its founder. At a rate of 5 to 6 vinyl records per year, these recordings were often made at night immediately after concert or opera performances. Ever since, the OSR has collaborated with numerous labels, most recently with PentaTone for the complete symphonies of Anton Bruckner. Also of note is the new collaboration with Chandos.

The OSR's tours have contributed to increasing its renown ever since they began in the 1940s (Edinburgh Festival in 1949). The OSR initially travelled within Europe and then on the West Coast of the United States in 1966, the Universal Exposition in Montréal and New York in 1967, and finally Asia in 1968.

From its earliest days, the OSR has promoted contemporary music. The list of the names of composers whose works it has

premiered is long and impressive: Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and then later William Blank, Michael Jarrell, Heinz Holliger and Peter Eötvös.

Today, the OSR comprises 113 full-time musicians. It appears regularly around the world, continuously making debut appearances in new venues (for example, the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, the Teatro alla Scala in Milan in 2010, the Philharmonic in St. Petersburg in 2012). In addition to its symphonic activities, the OSR has also traditionally participated in opera performances at the Grand Théâtre de Geneva, and organizes an entire program for young audiences.

The arrival of Neeme Järvi is the beginning of a new chapter in its history. It shall be defined by the Estonian master's personality, his legendary musical flair, and his wide-ranging taste for repertoire.



Espace 2, der Kultursender von Radio Télévision Suisse (RTS), freut sich über eine weitere, außergewöhnliche CD mit dem Orchestre de la Suisse romande (OSR).

Die Zusammenarbeit zwischen RTS und OSR reicht zwar nicht bis zu den Anfängen des Orchesters zurück, das ja schon vor Einführung des Radios bestand, ruft uns aber durchaus die Wünsche Ernest Ansermets in Erinnerung: Bereits mit den ersten Radiosendungen war dem Gründer des OSR klar, dass die führende Radiostation im Lande für ein Symphonieorchester von internationalem Rang zum wichtigen, ja unverzichtbaren Partner werden würde.

Diese Einstellung gilt auch heute noch. RTS ist und bleibt der führende Rundfunksender für das OSR. Dabei werden die meisten Konzerte des Orchesters live ausgestrahlt oder auch als zeitversetzte Aufzeichnungen für Hörer in der Westschweiz und über die European Broadcasting Union (EBU) in ganz Europa, den USA und Japan übertragen.

Möge dieser CD eine wirklich globale Aufmerksamkeit zukommen. Ist sie doch weniger kurzlebig als eine Radiosendung.

Alexander Barrelet *Rédaction Culture RTS*
(*Chefredakteur Culture RTS*)

Symphonische Probebohrung

Die Zweite Symphonie in c-moll ist bis auf den heutigen Tag das am wenigsten aufgeführte symphonische Werk Anton Bruckners. Und dass, obwohl der Komponist es in einem Brief vom 9. Oktober 1878 als „wohl die fürs Publikum zuerst verständlichste Symphonie“ beschrieb und die Uraufführung am 26. Oktober 1873 in Wien zu einem großen Erfolg für den Komponisten wurde. Wie erklärt sich dieser eigentümliche Gegensatz zwischen objektiv hoher Werkverständlichkeit einerseits und überwiegendem Desinteresse beim Publikum andererseits? Gehört zum vollen Verständnis gerade dieser Symphonie mehr, als nur deren sehr klare formale Konzeption zu verstehen? Oder war die Zweite durch ihre direkten symphonischen Vor- und Nachgängerinnen zwischen die kreativen Stühle geraten? Betrachten wir die Nachbarwerke kurz.

Bruckners Erste Symphonie, das berühmte „kecke Besehl“, war ein symphonischer Erstling gewesen, wie ihn die Welt seit Beethoven und Berlioz nicht mehr gesehen hatte. Ein Erstling voller Radikalität und Innovation, in dem Bruckner zu neuen Ufern aufbrach. Die Dritte Symphonie hingegen gilt als sein symphonisches Schmerzenskind.

Geliebt, aber nicht unbedingt glücklich. In der ersten Fassung ein riesenhaftes, gigantomisches Werk. Zwischen diesen beiden Extremen stand nun die Zweite. Nicht so revolutionär wie die Erste, nicht so brutal ausufernd wie die Dritte. In der Literatur findet sich für das Werk etwa die Beschreibung „*retardierendes Moment*“ (Manfred Wagner). Eine durchaus zutreffende Formulierung, die aber um den Aspekt der in der Zweiten massiv vorangetriebenen kompositorischen Weiterentwicklung des eigenen symphonischen Konzeptes ergänzt werden müsste. Denn die Zweite ist kein „*Rückschritt*“, wie auch Dietmar Holland betont, sondern durch ihre eigentümliche Sperrigkeit und hochgradige inhaltliche Komplexität ein sehr eigenständiges symphonisches Wesen.

Die Zweite Symphonie ist nicht nur das erste in Wien komponierte symphonische Werk, sondern auch die erste echte Manifestation des bei Bruckner allgegenwärtigen Fassungsproblems (wenn auch sicher nicht in ihrer deutlichsten Ausprägung). Wien schien für einen Menschen wie Bruckner ein schwieriges Pflaster zu sein, die rasant wachsende Großstadt befand sich in einer Phase dramatischer (etwa durch architektonische Kraftakte wirksam gewordener) Umbrüche. Bruckner zeigte sich von Wien dann auch „*anfangs ganz*

zusammengeschockert“. In den Jahren 1869 und 1871 feierte er als Orgelvirtuose in Frankreich und England große Erfolge, aber bei seiner Rückkehr ins intrigreiche Wien wurde er gleich mit einem nahezu grotesken Disziplinarverfahren wegen angeblicher sexueller Belästigung einer Schülerin konfrontiert (das später fallengelassen wurde). Keine guten Voraussetzungen, um den Kopf für die Komposition einer Symphonie freizubekommen. Im Oktober 1871 begann Bruckner die Arbeiten an der Zweiten, der Kopfsatz war am 8. Juli 1872 abgeschlossen, die ganze Partitur lag nur zwei Monate später, am 11. September 1872 fertig vor. Bereits im Oktober fanden erste Proben mit den Wiener Philharmonikern statt, doch deren Abonnementdirigent Otto Dessoff lehnte das Werk rigoros als unspielbar ab. Ein Jahr später unternahm Bruckner einen weiteren Anlauf, mietete die Wiener Philharmoniker und dirigierte die Uraufführung am 26. Oktober 1873 anlässlich der Abschlussfeierlichkeiten der Wiener Weltausstellung selber. Mit großem Erfolg, nicht nur beim Publikum, sondern auch beim Orchester (!). Die Rezensionen der Uraufführung verweisen in Wort und Stil bereits auf den, Bruckner von nun an stets mehr belastenden ästhetischen Streit zwischen „Neudeutschen“ und Konservativen: Die Bruckner-Anhänger ver-

fallen in Lobhudeleien, die Bruckner-Kritiker stichelten und spotteten. Trotz der überwiegend positiven Aufnahme unterzog Bruckner seine Zweite auf Anraten seines Förderers und Gönners Johann Herbecks einer tiefgreifenden Revision, die vor allem Kürzungen beinhaltete. In dieser Gestalt wurde das Werk am 20. Februar 1876, wieder mit den Wiener Philharmonikern, aufgeführt. Erneut mit teils enthusiastischen Beifallsstürmen der Bruckner-Fans. 1877 überarbeitete Bruckner die Zweite erneut und 1892 wurden unter seiner Anleitung weitere Anpassungen vor der Drucklegung vorgenommen. Man kann also von drei Fassungen des Werkes sprechen: 1871-1872, 1873-1877, 1892. Viele Jahrzehnte lag die Zweite Symphonie – im Rahmen der „*Alten Gesamtausgabe*“ von Robert Haas 1938 herausgegeben – in einer Mischfassung vor, die als „*Idealfassung*“ oder „*Originalfassung*“ apostrophiert wurde. Erst vor wenigen Jahren wurden die Fassungen von 1872 und 1877 im Rahmen der „*Neuen Gesamtausgabe*“ von William Carragan in zwei Bänden vorgelegt, wobei letztere dieser Aufnahme zugrunde liegt. (Für Details zu den Fassungen sei auf William Carragans Vorwort der NGA-Ausgabe der Fassung von 1877 verwiesen.)

Bruckners Kernthema in der Zweiten Symphonie ist die weitergehende Erprobung,

Erforschung und Expansion des symphonischen Raumes. Man könnte diesen Vorgang der Erprobung als ein archäologisches Bohrverfahren betrachten, in dessen Verlauf der Forscher-Komponist immer tiefer in Schichten vordringt, die vor ihm noch kein Mensch gesehen hat. Mit dem bedeutenden Unterschied, dass Bruckner in die Zukunft schaut, während der Archäologe die Vergangenheit in sein Blickfeld rückt. Der Blick in die symphonische Zukunft wird bei Bruckner von Symphonie zu Symphonie präziser, schärfer, gerundeter. Der Begriff des „*work in progress*“, also das Weiterarbeiten, das Verfeinern eines Konzeptes trifft nachgerade auf die Zweite Symphonie zu.

Neben dem symphonischen Pärchen in d-moll (die „*Nullte*“ und die *Dritte*) gestaltet Bruckner ein zweites Pärchen, diesmal in c-moll (Erste und Zweite). Die jeweils späteren Werke (also Dritte und Zweite) scheinen ein Art Rekurs auf die früheren Werke (Nullte und Erste) der gleichen Tonart darzustellen, sie sind Weiterentwicklungen der ersten Konzepte. Wenn auch mit unterschiedlichen Ergebnissen.

Der Kopfsatz der Zweiten Symphonie steht in der Sonatenhauptsatzform, dabei, wie bei Bruckner üblich, in der Exposition drei Themenkomplexe inklusive Überleitung aufstellend. Erstmals tritt hier jener Tremolo-

Beginn in den hohen Streichern auf, als gleichsam sphärischer Unterbau für die motivische Keimzelle des Satzes, die das Hauptthema bildet. Dabei handelt es sich um eine chromatische Halbtonfigur in den Violoncelli mit Doppelleittoncharakter. Das darauf folgende aufsteigende Tonleiterelement in den Holzbläsern sorgt für eine erste Steigerung, die von einem dritten Motiv, einer merkwürdig, scheinbar exterritorial wirkenden Trompetenfanfare im „Bruckner-Rhythmus“ (2:3) abgelöst wird. Gustav Mahler lässt grüßen. Wolfram Steinbeck hat schlüssig beschrieben, dass *„die Themenentfaltung als solche den sinfonischen Entfaltungsprozess schon in sich einschließt“*. Der Gesangsthemenkomples weist jene eigentümliche Doppelthemigkeit auf, die brucknerspezifisch ist: Unklar ist stets, welche Stimme gerade das Thema führt. Es folgt der Unisono-Themenkomplex, der in einen ersten Höhepunkt führt, dabei von der Trompetenfanfare quasi durchstoßen wird, bis die Klimax unvermittelt abbricht. Der Epilog mit seiner intensiven Oboenmelodie ist – ganz im Gegensatz zur Ersten Symphonie mit dem heldischen Posauneneinsatz an gleicher Stelle – wie ein Moment der Stille, der Einkehr, des Innehaltens, des Verharrens zu verstehen, bevor die Durchführung einsetzt. In

diesem Formteil findet eine permanente Verdichtung der motivisch-thematischen Elemente auch durch Kombination von Thementeilern statt. Vor der Reprise ohne große Überraschungen steht eine jener zahlreichen Generalpausen, die der Zweiten den – man muss es so sagen – unfairen Beinamen „Pausensymphonie“ eingebracht hat. Denn diese Pausen sind keineswegs nur Nahtstellen der Form kennzeichnende Strukturelemente, sondern vielmehr Energiepuffer, in denen die Kraft der Musik unhörbar weiterpocht, mit neuer Energie quasi aufgeladen wird. (In der Fassung von 1877 sind diese Pausen an wichtigen Stellen eliminiert.) Die Coda führt in zwei groß-angelegten Wellen auf ihren fff-Endpunkt hin, dabei das Fanfarenmotiv aus dem Hauptthemenkomplex skandierend.

Das Andante – das in der Fassung von 1871/72 noch als Adagio an dritter Stelle stand – schlägt jenen sakralen Ton an, der von nun an alle langsamen Sätze in Bruckners Symphonien mehr oder weniger bestimmen wird. Nicht nur, dass Bruckner etwa durch den Tritonus-Kitzel des zweiten Themas (das analog zu den Gesangsthemen der anderen Sätze „doppelthemig“ konstruiert ist) mystische Spannung aufbaut, sondern vor allem die an den Nahtstellen vor Reprisen- und Codabeginn platzierten Zitate aus dem

Benedictus der 1872 uraufgeführten f-moll-Messe verweisen auf einen quasi religiösen Klangraum in diesem Satz. Selbst wenn man die fast wörtlichen Tonübernahmen aus der Messe nicht als „Zitate“ versteht oder bewertet – der gewünschte choralartige und sakrale Charakter der Musik wird genau durch diese Klänge firmiert. Aber auch der strukturelle Bau dieses langsamen Satzes wird von der Zweiten Symphonie an (mit Ausnahme der Sechsten) formbildend in den noch folgenden Symphonien übernommen: mit zwei Themen in der Exposition, dem durchführungsartig geprägten Mittelteil und einer Reprise ausschließlich des Hauptthemas plus Coda. Dies ist – trotz der traditionellen Begriffe! – keine wirklich Sonatensatzform mehr, allerdings auch keine reine A – B – A-Bogenform, sondern vielmehr eine primär auf Steigerung angelegte Form mit dem Höhepunkt in der „Reprise“, gefolgt von verinnerlicht-ruhigem Satzschluss.

Das Scherzo gewinnt seinen thematischen Gehalt aus dem stampfend-stoßenden Rhythmus des Unisono-Hauptthemas (zwei Achtelnoten auf der ersten Zählzeit mit folgenden Viertelimpulsen), das sich diastematisch bei der kleinen Sekunde des Hauptmotivs aus dem Kopfsatz bedient. Wild und aggressiv geht es hier zu, ohne Unterlass arbeitet sich das rhythmische Thema durch

den Satz, das Trio ist ein Ländler mit Holzbläserdominierten Phasen. In der Fassung von 1877 kürzt Bruckner vor allem durch die Eliminierung der Binnenwiederholungen. Schlichtweg überfallartige und überwältigende Wirkung erzielt die Generalpause nach der Scherzowiederholung – wenn die Coda unvermittelt hereinbricht und das Thema zu einer finalen Steigerung geführt wird.

Das Finale in der Fassung von 1877 wurde gewaltigen Kürzungen unterzogen, von ursprünglich 806 blieben noch 613 Takte übrig. So eliminierte Bruckner einige Generalpausen an formalen Schnittstellen, außerdem 55 Takte in der Durchführung (die er durch einen „neuen Satz“ (Bruckner)) ersetzte, des Weiteren verschwand das „eleison“-Zitat mit Überleitung zur Coda *„sowie der gesamte ersten Steigerungszug, einschließlich der Zitate aus Kopfsatz und Finale, so dass in der 2. Fassung nur noch die letzte Steigerung ohne die an sich typische Unterbrechung übrigbleibt“* (Steinbeck). Eröffnet wird der Finalsatz von einer Steigerung, an deren Ende das Hauptthema erstmals im ff und im Orchester-Unisono durchbricht. Es handelt sich um eine Achteltriole auf der ersten Zählzeit mit folgenden „Viertelstampfern“. Auch ein zweiter Anlauf bricht ab und macht dem erneut



Sur le chemin d'une intégrale en cours des symphonies de Bruckner, la Radio Espace 2, la chaîne culturelle de la Radio Télévision Suisse (RTS) est à nouveau ravie de s'associer à une prestigieuse parution discographique de l'Orchestre de la Suisse romande.

Cette collaboration ne remonte pas aux origines de l'orchestre (qui est né avant la radio) mais elle rappelle la volonté d'Ernest Ansermet. Le fondateur de l'OSR a compris, dès les débuts des transmissions hertziennes, que la radio principale de sa région allait devenir un partenaire indispensable d'un orchestre symphonique de stature internationale.

Cet esprit perdure jusqu'à ce jour puisque la RTS demeure le premier diffuseur de l'OSR, en proposant la plupart des concerts de l'orchestre en transmission directe ou différée pour les auditeurs de Suisse romande et, par l'entremise de l'UER, pour l'ensemble de l'Europe, les Etats-Unis et le Japon.

Moins volatil qu'une diffusion radio, puisse cet enregistrement connaître lui aussi un destin mondial !

*Alexandre Barrelet
Rédaction Culture RTS*

doppelthemigen Gesangsthema Platz, das im mediantischen A-Dur steht, und wiederum von einer Art Fake-Unisono-Thema abgelöst wird - das lediglich eine Variante des Hauptthemas darstellt. Dieses drängt in drei Anläufen zu weiteren Ausbrüchen, bevor ein Zitat aus dem Kyrie der f-moll-Messe die aufgestaute Spannung in tiefer Ruhe auflöst. Nach einer ausgedehnten Durchführung und der regelgerechten Reprise widmet sich Bruckner in der Coda dem Ziel der Komposition. Hier findet nicht nur der Satz, sondern das Werk als Ganzes seine Lösung: Die Hauptthemen des Finales und des Kopfsatzes (mit dem im Kopfsatz noch seltsam isoliert wirkenden Fanfaren-Bruckner-Rhythmus) werden miteinander kombiniert und zum letzten, alles überhöhenden Schluss geführt. Ohne wesentliche Elemente des Beginns - nämlich Kopfsatzhauptthema und Fanfarenrhythmus - lässt sich dieses Werk in Bruckners Sicht nicht vollenden. Und sämtliche Symphonien danach ebenfalls nicht. Anfang und Ende greifen ineinander. Bedingen sich gegenseitig. Erfüllen sich. Hier in strahlendem C-Dur. Diese Symphonie sitzt nicht zwischen den kreativen Stühlen, vielmehr besetzt sie einen eigenen.

Franz Steiger

Un « forage d'essai » symphonique

Jusqu'à ce jour, la Symphonie n° 2 en Ut mineur d'Anton Bruckner est la moins interprétée de toutes ses symphonies. Ceci est relativement étrange, quand on sait que le compositeur décrivit l'œuvre, dans une lettre datée du 9 octobre 1878, comme étant « probablement, d'abord et avant tout, la symphonie la plus facile à comprendre pour le public », et que la première interprétation, donnée à Vienne le 16 octobre 1873, connut un vif succès. Comment, alors, expliquer ce curieux paradoxe ? D'un point de vue objectif, il est vrai que si les auditeurs pouvaient aisément suivre l'œuvre, ils faisaient montre, dans l'ensemble, d'un manque d'intérêt majeur pour cette dernière. Faut-il dans ce cas, pour comprendre entièrement et précisément cette symphonie, davantage qu'une simple compréhension de sa structure formelle parfaitement claire ? Ou bien la Symphonie n° 2 s'est-elle tout simplement trouvée à l'intersection de deux courants créatifs, en raison de ses prédécesseurs et successeurs symphoniques directs ? Examinons brièvement les œuvres qui l'encadrent.

La Symphonie n° 1 de Bruckner, la fameuse « bonne impertinente », avait été

un début symphonique comme le monde n'en avait plus connu depuis Beethoven et Berlioz. Un début plein de radicalisme et d'innovation, dans lequel Bruckner sortait des chemins battus. Sa Symphonie n° 3, quant à elle, est considérée comme son enfant terrible (symphonique) : bien-aimée, sans cependant être couronnée de succès. Il s'agit, dans sa première version, d'une œuvre mégalomane gigantesque. Et c'est entre ces deux extrêmes que se situe la Symphonie n° 2. Elle n'est ni aussi révolutionnaire que la première, ni aussi brutalement incontrôlée que la troisième. Dans les écrits musicologiques commentant cette œuvre, on rencontre la description de « facteur retardateur » (Manfred Wagner). Une formulation pleine de justesse, mais qui requiert toutefois une explication plus approfondie en ce qui concerne l'évolution future, sur le plan de la composition, de l'idée personnelle que se fait Bruckner de la symphonie, et qu'il a imposé avec force dans la deuxième Symphonie. La Symphonie n° 2 ne constitue pas un « pas en arrière », comme Dietmar Holland l'a également souligné, mais elle est plutôt une « créature symphonique » extrêmement indépendante, de par sa « corpu-lence » caractéristique et le niveau élevé de complexité de son contenu.

La Symphonie n° 2 n'est pas seulement

la première symphonie que Bruckner composa à Vienne, mais elle est aussi la première véritable manifestation du problème omniprésent de ces multiples versions d'une seule et même œuvre (mais certainement pas dans son expression la plus claire). Pour quelqu'un comme Bruckner, Vienne semble avoir été un endroit difficile ; la ville, qui s'agrandissait rapidement, était en proie à des changements spectaculaires et radicaux (ceux, par exemple, qui étaient amenés par divers chefs d'œuvre architecturaux). Et Bruckner semble avoir été « au départ relativement effrayé » par la ville de Vienne. Durant les années 1869 et 1871, il connut un vif succès en tant qu'organiste virtuose en France et en Angleterre, mais à son retour à Vienne – ville où les intrigues allaient bon train – il fut immédiatement confronté à des mesures disciplinaires de nature presque grotesque (que l'on laissa tomber plus tard) en raison de son présumé harcèlement sexuel d'une étudiante. Ce n'étaient pas les meilleures conditions pour avoir l'esprit suffisamment libéré pour pouvoir composer une symphonie. C'est en octobre 1871 que Bruckner commença à travailler à sa deuxième Symphonie. Il acheva le premier mouvement le 8 juillet 1872, et le reste de la partition à peine deux mois plus tard, le 11 septembre

1872. Le mois suivant, les premières répétitions avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne eurent lieu. Cependant, le chef d'orchestre désigné pour les concerts sur abonnement, Otto Dessoff, rejeta l'œuvre rigoureusement, invoquant qu'elle était injouable. Un an plus tard, Bruckner fit une nouvelle tentative pour la faire interpréter sur scène. Cette fois-ci, il engagea l'Orchestre Philharmonique de Vienne qu'il dirigea lui-même lors de la première, le 26 octobre 1873, au cours de la cérémonie de clôture de l'Exposition Universelle de Vienne. L'œuvre connut alors un vif succès, non seulement auprès du public mais aussi de l'orchestre (!). Les critiques de la première faisaient déjà référence, pour ce qui est des paroles et du style, à la discussion esthétique entre la Nouvelle École allemande et les conservateurs, sujet qui devait devenir désormais de plus en plus stressant pour Bruckner, ses partisans tombant en adulation, et ses critiques ne lui épargnant ni railleries, ni moqueries. Malgré l'accueil principalement positif réservé à l'œuvre, Bruckner suivit le conseil de son protecteur et bienfaiteur, Johann Herbeck, et entreprit une profonde révision de sa symphonie, consistant principalement à supprimer des passages. L'œuvre fut ensuite jouée sous cette forme le 20 février 1876, encore une

fois par l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Et une fois encore, Bruckner reçut des vagues d'applaudissements enthousiastes de ses fans. En 1877, il acheva une nouvelle révision de sa deuxième symphonie et en 1892, d'autres changements furent réalisés sur ses conseils avant que l'œuvre ne soit imprimée. On peut donc parler de trois versions de l'œuvre : 1871-1872, 1873-1877 et 1892. Pendant de nombreuses décennies, la Symphonie n° 2 – qui avait été publiée dans l'« Alte Gesamtausgabe » (ancienne édition complète) de Robert Haas en 1938 – fut présentée comme un mélange des différentes versions, à laquelle on faisait allusion comme étant la « version idéale » ou la « version d'origine ». Et ce n'est que récemment que les versions de 1872 et 1877 furent présentées en deux volumes dans le cadre de la « Neue Gesamtausgabe » (la nouvelle édition complète) de William Carragan, et notre enregistrement est basé sur la dernière des deux. (Pour plus de détails au sujet de ces versions, veuillez consulter la préface de la nouvelle édition complète de Notre enregistrement, qui concerne la version de 1877.)

Dans la Symphonie n° 2, les thèmes principaux de Bruckner sont le test, l'exploration et l'expansion continus des possibilités symphoniques. On pourrait considérer ce processus de test comme un genre de

« forage d'essai » archéologique, pendant lequel le chercheur-compositeur pénètre plus profondément dans des couches qui n'avaient jusque-là jamais été explorées par l'homme, à la différence, et non des moindres, que Bruckner regarde vers l'avenir tandis que l'archéologue scrute le passé. La vision qu'a Bruckner de l'avenir de la symphonie se précise, se clarifie et s'équilibre à chaque fois qu'il achève une symphonie. La notion de « travail en cours », c'est-à-dire de remaniement et de peaufinage d'un concept, peut certainement être appliquée à la Symphonie n° 2.

En plus de la paire de symphonies en Ré mineur (la Symphonie n° 0 et la Symphonie no 3), Bruckner en créa une seconde, cette fois-ci écrite en Ut mineur (ses Symphonies n° 1 et n° 2). Les deux dernières œuvres de chaque paire (soit la deuxième et la troisième symphonies) semblent représenter un genre de recours à des œuvres plus précoces (le numéro zéro et la première) écrites dans la même clé ; elles présentent un développement plus élaboré des premiers concepts, avec toutefois des résultats très divers.

Le premier mouvement de la Symphonie n° 2 est de forme sonate ; par ailleurs, comme Bruckner en a l'habitude, il établit trois groupes de thèmes dans l'exposition, y compris la transition. Pour la

première fois ici, le trémolo commence à se faire entendre dans les cordes aiguës, four-nissant une base céleste – pour ainsi dire – au noyau thématique du mouvement, qui forme le thème principal. Il s'agit en outre d'une figure chromatique en demi-ton dans les violoncelles, ayant les caractéristiques d'une double note sensible. L'élément de gamme montante qui s'ensuit dans les bois fournit une première intensification, qui est remplacée par un troisième thème – une fanfare étrange de trompettes, qu'on dirait extraterrestre, dans le « rythme brucknérien » (2:3). L'ombre de Gustav Mahler... Wolfram Steinbeck a argué de façon concluante que « le développement des thèmes en tant que tel contient déjà en lui-même le processus du développement symphonique ». Le groupe des thèmes de chants affiche le concept particulier des doubles thèmes, qui est si spécifique à Bruckner : on ne sait jamais exactement quelle voix interprète le thème principal. Vient ensuite le groupe de thèmes à l'unisson, qui aboutit à une première apogée, continuellement « transpercée », pour ainsi dire, par la fanfare de trompettes, jusqu'à ce que ce point culminant ne s'achève abruptement. L'épilogue, avec son intense mélodie de hautbois, fait l'effet – contrairement à la Symphonie no 1, qui se sert au même endroit de l'entrée

héroïque d'un trombone – d'un moment de silence, de contemplation, de pause, de résignation, avant que ne commence le développement. Dans cette section, une compression permanente des éléments motiviques et thématiques a lieu, en partie causée par la combinaison d'éléments de différents thèmes. Avant la récapitulation relativement sans surprise, survient l'une de ces multiples pauses générales en raison desquelles la deuxième Symphonie a été affublée du sobriquet injuste – il faut bien le dire - de Symphonie des pauses. Ces pauses ne constituent nullement une simple démarcation entre les éléments structurels caractéristiques du genre, mais plutôt un genre d'« amortisseur d'énergie » dans lequel la puissance de la musique continue de vibrer de façon inaudible et se recharge, pour ainsi dire, avec une énergie nouvelle. (Dans la version de 1877, ces pauses ont été éliminées dans divers endroits significatifs.) La Coda mène à deux énormes vagues qui enflent jusqu'à sa destination finale fff, tandis qu'elle chante le motif de fanfare du groupe du thème principal.

L'Andante – qui dans la version de 1871-1872 occupait toujours la place du troisième mouvement en tant qu'Adagio – commence à jouer la note sacrée qui détermine plus ou moins, désormais, tous

les mouvements lents des symphonies brucknériennes. Bruckner ne se contente pas de créer une tension mystique au moyen du « suspense tritonique » du deuxième thème (qui est structuré comme un double thème, comme le sont les thèmes de chant des autres mouvements), mais il se réfère aussi – et principalement – à une note quasi-religieuse de ce mouvement à l'aide de citations du Benedictus (prises de la messe en Fa mineur, jouée en première en 1872), placée aux points de transition avant le début de la reprise et la Coda. Même si l'on ne comprend pas ou ne reconnaît pas l'emprunt presque littéral de « citations » à la musique de messe, le caractère sacré et choral voulu de la musique est précisément défini par ces sons. Mais Bruckner a également incorporé le plan structurel de ce mouvement lent dans les symphonies qui suivirent sa no 2 (à l'exception de sa sixième), dictant ainsi leur forme : avec deux thèmes dans l'exposition, les sections centrales servant en quelque sorte de développement, et une récapitulation excluant le thème principal, plus la Coda. Malgré ses concepts traditionnels, il ne s'agit plus véritablement d'une forme sonate, pas plus que d'une pure forme A-B-A. Il s'agit plutôt d'une forme qui s'applique en premier lieu à créer une intensification, avec un point culminant

dans la récapitulation, suivi d'une fin calme et contemplative du mouvement.

Le Scherzo tire son contenu thématique du rythme trépidant du thème principal à l'unisson (deux croches sur le premier battement des impulsions suivantes de la noire), qui fait une utilisation diastématique du second intervalle mineur du motif principal du premier mouvement. Ici, la musique est violente et agressive ; le thème rythmique se fraie incessamment un passage à travers le mouvement ; le trio est un Ländler dont certaines phases sont dominées par les bois. Bruckner raccourcit sa version de 1877 en supprimant principalement les répétitions internes. La pause générale qui suit la répétition du Scherzo a un effet tout simplement étonnant et impressionnant, quand la Coda fait brusquement irruption et que le thème est soumis à une intensification finale.

D'énormes passages ont été supprimés au finale de la version de 1877, puisqu'il ne reste que 613 mesures sur les 806 de départ. Bruckner élimina également quelques pauses générales à divers points de transition de la symphonie, ainsi que 55 mesures dans le développement (qu'il remplaça par une « nouvelle section » [Bruckner]). En outre, la citation de l'« Eleison » a disparu avec la transition avec la Coda, « de même que la première intensification caractéris-

tique tout entière, incluant des citations du premier mouvement et du Finale, de façon à ce que, dans la deuxième version, il ne reste plus que l'intensification finale, sans l'interruption intrinsèque typique » (Steinbeck). Le mouvement final commence par une intensification, à la fin de laquelle le thème principal perce pour la première fois en ff, et à l'unisson dans l'orchestre. Un triolet de croches se fait entendre au premier temps, suivi de « noires martelantes ». Un deuxième essai, également avorté, fait place, encore une fois, au double thème de chant, écrit dans la clé médiane de La majeur. Ce thème est à son tour remplacé par un genre de faux unisson, qui est simplement une variation du thème principal. Celui-ci continue à progresser, faisant trois tentatives de percée, jusqu'à ce qu'une citation du Kyrie de la messe en Fa mineur dissipe finalement la tension accumulée, créant un profond sentiment de paix. Après un vaste développement et la récapitulation, écrits dans les règles, Bruckner se consacre au cœur de la composition dans la Coda. Ici, il ne fournit pas seulement une solution pour le mouvement, mais pour l'œuvre tout entière : les thèmes principaux du Finale et du premier mouvement (avec le rythme de fanfare brucknérien, qui semblait auparavant étrangement hors contexte dans le mouvement

d'ouverture) sont combinés et portés jusqu'à une conclusion exceptionnelle. Bruckner considérait que cette œuvre n'était pas complète sans l'ajout d'éléments essentiels du début – à savoir le thème principal et le rythme de fanfare du premier mouvement. Et il en va de même pour toutes ses symphonies suivantes. Le début et la fin sont entrelacés. Ils sont interdépendants et se complètent, ici, dans la radieuse clé d'Ut majeur. Cette symphonie ne se situe pas à l'intersection de deux courants créatifs mais en incarne un elle-même.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret



Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artists to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw.

substanziell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Anlogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrophon-Vorverstärker und der internen Elektronik der Mikrophone.

Polyhymnia International wurde 1998 als Management-Buyout von leitenden Mitgliedern des ehemaligen Philips Classics Recording Centers gegründet.

Mehr Infos unter: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia est spécialisé dans l'enregistrement haut de gamme de musique acoustique dans des salles de concerts, églises et auditoriums du monde entier. Il est l'un des leaders mondiaux dans la production d'enregistrements surround haute résolution pour SA-CD et DVD-Audio. Les ingénieurs de Polyhymnia possèdent des années d'expérience dans l'enregistrement des plus grands artistes classiques internationaux. Travailler avec ces artistes pour obtenir un son audiophile et un équilibre musical parfaits fait partie de leurs nombreuses expertises.

La plupart du matériel d'enregistrement de Polyhymnia est construit ou considérablement modifié dans nos locaux. Nous mettons notamment l'accent sur la qualité du parcours du signal analogique. C'est la raison pour laquelle nous élaborons et construisons nous-mêmes la plupart du matériel électronique de la chaîne d'enregistrement, y compris préamplificateurs et électronique interne des microphones.

Polyhymnia International a été fondé en 1998 suite au rachat de l'ancien Philips Classics Recording Center par ses cadres.

Pour de plus amples informations :
www.polyhymnia.nl



PentaTone
classics

ANTON BRUCKNER

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 448
Made in Germany