

Tchaikovsky
Suite No.3 in G, Op.55

Stravinsky
Divertimento
Ballet Suite from
"Le Baiser de la fée"

Russian
National Orchestra
Vladimir Jurowski

PentaTone
classics



SUPER AUDIO CD



Peter Ilich Tchaikovsky (1840-1893)
Suite No. 3 in G, Op. 55 (1884)

- | | | |
|----------|--|--------|
| 1 | Elégie | 10. 17 |
| | - <i>Andantino molto cantabile - Andante</i> | |
| 2 | Valse mélancolique | 5. 27 |
| | - <i>Allegro moderato</i> | |
| 3 | Scherzo | 4. 16 |
| | - <i>Presto</i> | |
| 4 | Tema con variazioni | 19. 21 |
| | - <i>Andante con moto</i> | |

Igor Stravinsky (1882-1971)
Divertimento (1934, rev. 1949)

Ballet Suite from « Le baiser de la fée »
(« *The Fairy's Kiss* »)

- | | | |
|----------|--|-------|
| 5 | Sinfonia | 6. 34 |
| | - <i>Andante - Vivace agitato</i> | |
| 6 | Danses Suisses | 6. 32 |
| | - <i>Tempo giusto - Valse - Poco più lento</i> | |
| 7 | Scherzo | 3. 47 |
| | - <i>Moderato - Allegretto grazioso</i> | |
| 8 | Pas de deux | 7. 17 |
| | - <i>Adagio - Allegretto grazioso - Presto</i> | |

Total playing time: 64. 02

Concert master: Sergey Galaktionov

Russian National Orchestra

Conducted by:

Vladimir Jurowski



Recording venue: DZZ Studio, Moscow, October 2004

Executive Producer: Job Maarse

Producers: Rick Walker & Sergei Markov

Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Erdo Groot

Recording Engineer: Roger de Schot

Editing: Erdo Groot

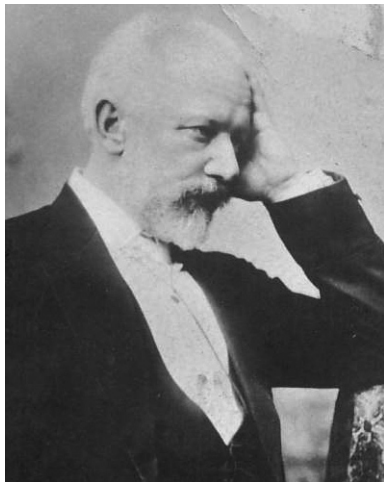
Symphonic experiments and kiss of fate from the muse

At first glance, there is no connection between the two works recorded on this SACD – the Suite No. 3 by Tchaikovsky and the Divertimento from Stravinsky's *Le baiser de la fée* – and yet on many different levels the compositions are definitely more than just loosely linked to one another. Thus, both composers treated the seemingly rather archaic musical models on which they each based their composition in an individual and contemporary manner. In his Op. 55, Tchaikovsky examined the model of the late Baroque suite to see how it could be used in a modern symphonic context; and, in his ballet *Le Baiser de la Fée*, Stravinsky in his turn subjected Tchaikovsky's musical idiom to a more intensive investigation with regard to the employment of an orchestra, the symphonic extension and hidden meaning. Consequently, the linking of the works takes place at the “meta” level of “music on music.”

Between 1878 and 1887 – i.e. in the years that lapsed between the writing of his Symphony No. 4 and his Symphony No. 5 – Tchaikovsky composed four orchestral suites, of which only the fourth, his *Mozartiana*, is still assured of a place (albeit on the outer limits) in modern-day concert repertoire. The exclusion of the other works is unjust: after all, the three remaining suites – Op. 43, Op. 53 and Op. 55 – were non-programmatic “experimental fields” in which Tchaikovsky was to develop the distinctive features which characterize his late symphonic works.

Tchaikovsky wrote his Suite No. 3 in G for large orchestra, Op. 55 in Kamenka in 1884 and it received its première on January 28, 1885 in St. Petersburg under the baton of the German conductor Hans von Bülow. If the first movement did not have such a clear rondo-type structure (i.e. lacking in the dialectics between the themes, which is a requisite of the sonata form), then its four-movement structure and tendency towards

symphonic design could easily lead one to perceive this as a symphony.



As far as expression is concerned, the first movement remains in an elegiac sphere – this is endorsed by the gentle, *cantabile* themes. The rhythmic sophistication and the sighing theme of the Valse mélancolique in E minor which then follows represent a typical symphonic waltz by Tchaikovsky, who approached the genre here in an unusual manner. The eerie Scherzo contains pointedly dancelike elements and cuts through the mood of the work, which so far had been elegiac, with its fiery *tarantella* and its virtuoso dialogue between the winds and the strings. Here, there is already more than just a slight hint of the inner movements of the *Pathétique*. The most important

and, simultaneously, longest movement – lasting more than half the entire duration of the Suite – is the Finale, which consists of a series of variations based on a lyrical theme played by the strings. Whereas the first six variations are still separated from one other, the remaining six flow on into one another without a break, and in that way evoke – once again indicating the idea of the symphony – a final coherence.

Igor Stravinsky's *Pulcinella* marks the beginning of his transition to neo-classicism, which culminated in his *Oedipus Rex*, and received due acknowledgement with his later ballets *Apollon Musagète* and *Le baiser de la fée*. In this phase, Stravinsky continually drew on the massive fountainhead of Western music from the past. In this context, Reinhard Schulz stated that Stravinsky's music was marked "*at its strongest by metaphorical characteristics,*" whereas his own characteristics appeared to be "*concealed by a mask*". To put it more simply, Stravinsky took pleasure in playing with strange content, as can be gathered from the ballet *Le baiser de la fée* and the resultant concert suite.

The one-act ballet-allegory, which Stravinsky wrote while staying in the Savoy Alps and in Nice between April and October 1928, is based on the fairy-tale *The Snow Queen* by the Danish author Hans Christian Andersen. Stravinsky described the story in his own words: "*A child is marked at birth by the kiss of a fairy; thus she separates it from its mother. Twenty years later, as the young man is experiencing the moment of his greatest happiness, she again gives him the kiss of fate and thus removes him from his earthly existence, in order to keep him with her for ever in the greatest bliss.*"

The work was commissioned by the exiled Russian dancer Ida Rubinstein for the 35th anniversary of Tchaikovsky's death. Thus Stravinsky provided the composition with the following dedication, and at the same time declared his appreciation of the allegory: "*I dedicate this ballet to the memory of Pjotr Tchaikovsky, whose muse is represented by this fairy, and turned into an allegory. In a similar manner, this muse marked him out by her kiss of fate, the mysterious mark of which can be traced throughout the entire oeuvre of the great artist.*" The list of songs and piano pieces by Tchaikovsky, which Stravinsky used as a musical framework for the ballet, is a long one, and the subtle manner in which he not only orchestrated the

apparently innocuous models in a highly artistic manner, but also effortlessly and artfully moulded them to his own musical idiom, is one of the greatest achievements of his middle creative period.

Thanks to its elevation to the symphonic level and its cryptic radiance, the rather unsophisticated and innocuous basic material is given consequence and depth of significance, two features which also continually pop up between the lines in Andersen's story.

Stravinsky also maintained the four-movement structure of the ballet in his concert suite entitled *Divertimento*, which dates from 1934 (with a 1949 revision). However, the suite ends with the *Pas de deux*, and deviates more from the general form in the dancelike sections, and is also more typical of chamber-music in the more lyrical parts than is the ballet version dating from 1950.

Franz Steiger

English translation: Fiona J. Stroker-Gale

Vladimir Jurowski

Vladimir Jurowski was born in Moscow, but moved with his family to Germany in 1990, finishing his studies at the Music Academy in Dresden and Berlin. In 1995 he made a highly successful debut at the Wexford Festival conducting Rimsky-Korsakov's *May Night*, which launched his international career. Since then he has been a guest at some of the world's leading opera houses such as the Royal Opera House Covent Garden, Opéra Bastille de Paris, Welsh National Opera, Dresden Opera, Komische Oper Berlin and Metropolitan Opera, New York.

In January 2001 Vladimir Jurowski took up the position as Music Director of

Glyndebourne Festival Opera and in early 2003 was also appointed Principal Guest Conductor of the London Philharmonic Orchestra. Recently it has also been announced that he has been appointed Principal Guest Conductor of the Russian National Orchestra.

Vladimir Jurowski has made highly successful debuts with a number of world's leading orchestras including the Los Angeles Philharmonic, Berlin Philharmonic, Rotterdam Philharmonic and Oslo Philharmonic. Future engagements include debuts with such orchestras as the Dresden Staatskapelle, Royal Concertgebouw, Philadelphia and Pittsburgh Symphony orchestras.

Recent operatic engagements have taken him to the Metropolitan Opera for The Queen of Spades, to Glyndebourne for Die Zauberflöte, The Miserly Knight and Gianni Schicchi and to Welsh National Opera for a highly successful new production of Wozzeck. This summer (2005) he conducts Rossini's La Cenerentola and Verdi's Otello at Glyndebourne. Next season (2006) he makes his debut at La Scala conducting Eugene Onegin.

“Symphonisches Experimentierfeld und Schicksalskuss der Muse”

Die beiden auf der vorliegenden CD eingespielten Werke – Tschaikowskys Suite Nr. 3 und Strawinskys Divertimento aus *Le Baiser de la Fée* - verbindet auf den ersten Blick nichts miteinander und dennoch sind die Stücke durchaus auf mehreren Bedeutungsebenen mehr als nur lose miteinander verknüpft. So unterziehen hier beide Komponisten eher archaisch anmutende musikalische Modelle einer jeweils individuellen und aktuellen kompositorischen Sichtweise. Tschaikowsky überprüfte in seinem op. 55 die Form der spätbarocken Suite auf ihre Verwendbarkeit im modernen symphonischen Zusammenhang, Strawinsky wiederum unterzog in seinem Ballett *Le Baiser de la Fée* Tschaikowskys Musiksprache einer genaueren Untersuchung in Hinblick auf orchestrale Nutzung, symphonischen Ausbau und versteckte Bedeutung. Die Verbindung der Werke besteht somit auf der Metaebene „Musik über Musik“.

Tschaikowsky komponierte zwischen 1878 und 1887, also in der symphonischen Schaffenspause zwischen Vierter und Fünfter Symphonie, vier Orchestersuiten, von denen sich lediglich die „Mozartiana“ einen (Rand)Platz im heutigen Repertoire sicher konnte. Zu Unrecht, waren die Suiten op. 43, 53 und 55 doch nicht-programmatische „Experimentierfelder“ für die kompositorischen Besonderheiten des Tschaikowskyschen symphonischen Spätwerks.

Die Suite Nr. 3 G-Dur für großes Orchester op. 55 entstand 1884 in Kamenka und wurde am 28. Januar 1885 in St. Petersburg unter Leitung des deutschen Dirigenten Hans von Bülow uraufgeführt. Wäre der Kopfsatz nicht rondoartig aufgebaut (also ohne die in der Sonatenform verlangte Themendialektik), so

könnte man durch die viersätzig Anlage und den Hang zur symphonischen Ausgestaltung problemlos von einer Symphonie sprechen.

Der erste Satz verharrt in seinem Ausdruckscharakter in der Sphäre des Elegischen - die zarten, kantablen Themen bestätigen dies. Die nun folgende Valse mélancolique in e-moll ist in ihrer rhythmischen Raffiniertheit und dem seufzerartig gestalteten Thema ein typischer symphonischer Walzer aus Tschaikowskys, das Genre hier verfremdender Feder. Das spukhafte Scherzo hat betont tänzerische Elemente und durchbricht die bis dahin elegische Stimmung des Werkes mit ihrem Tarantella-Feuer und ihrer virtuos gehandhabten Dialogisierung zwischen Bläsern und Streichern. Die Mittelsätze der „Pathétique“ scheinen hier bereits mehr als nur angedeutet durch. Der gewichtigste und mit der Hälfte der Spieldauer auch längste Satz ist das Finale – eine Variationenkette, die auf einem liedartigen Thema, das von den Streichern vorgestellt wird, beruht. Sind die ersten sechs Variationen noch formal voneinander getrennt, gehen die weiteren sechs zäsurlos ineinander über und evozieren so einen – erneut auf den symphonischen Gestus hinweisenden – finalen Gesamtzusammenhang.

Igor Strawinsky hatte mit *Pulcinella* seine Wende zum „Neoklassizismus“ begonnen, der seinen Höhepunkt im *Oedipus Rex* fand und durch die späteren Ballette *Apollon Musagète* und *Le Baiser de la Fée* (Der Kuss der Fee) seine Bestätigung erhalten hatte. Strawinsky griff in dieser Phase immer wieder auf den Fundus der abendländischen Musikgeschichte zurück. Reinhard Schulz sprach in diesem Zusammenhang davon, dass Strawinskys Musik „am stärksten Züge des Uneigentlichen“ trage und seine eigenen Züge „von einer Maske verdeckt“ schien. Einfacher gesagt, Strawinsky hatte Freude am Spiel mit fremden Inhalten, wie man auch dem Ballett

Le Baiser de la Fée und der daraus resultierenden Konzertsuite entnehmen kann.

Die zwischen April und Oktober 1928 in den Savoyer Alpen und in Nizza komponierte einaktige Ballett-Allegorie folgt dem Märchen *Die Schneekönigin* des dänischen Dichters Hans Christian Andersen. Strawinsky beschrieb den Ablauf mit seinen eigenen Worten: *„Ein Kind wird bei seiner Geburt durch den Kuss einer Fee gezeichnet; sie trennt es dadurch von seiner Mutter. Zwanzig Jahre später, als der junge Mann den Augenblick des höchsten Glücks erlebt, gibt sie ihm wieder den Schicksalskuss und entzieht ihn so dem irdischen Dasein, um ihn auf ewig in höchster Glückseligkeit zu besitzen.“*



Das Auftragswerk der exilrussischen Tänzerin Ida Rubinstein war zum 35. Todestag Tschaikowskys gedacht. Und so versah Strawinsky das Werk mit folgender Widmung und erklärt damit gleichzeitig sein Verständnis der Allegorie: *„Ich weihe dieses Ballett dem Gedenken an Pjotr Tschaikowsky, dessen Muse in dieser Fee aufscheint und zu einer Allegorie wird. Diese Muse hat ihn in gleicher Weise mit ihrem Schicksalskuss gezeichnet, dessen rätselvolles Mal sich im ganzen Schaffenswerk des großen Künstlers spürbar macht.“* Die Liste der von Strawinsky als musikalisches Gerüst verwendeten Lieder und Klavierstücke Tschaikowskys ist lang und wie er die scheinbar harmlosen

Vorlagen nicht nur mit höchster Kunst feinsinnig orchestrierte, sondern auch seiner eigenen Tonsprache ohne Gewalt in die Hand spielte, gehört zu den größten Leistungen seiner mittleren Schaffensperiode. Das eher schlichte und harmlose Grundmaterial erhält durch eine symphonische Erhöhung und hintergründige Ausleuchtung ein Gewicht und eine Bedeutungsschwere, die auch in Andersens Vorlage zwischen den Zeilen immer wieder aufscheint. Die Viersätzigkeit des Balletts bleibt auch in der „Divertimento“ genannten Konzertsuite aus dem Jahre 1934 (revidiert 1949) erhalten, endet jedoch mit dem Pas de deux und ist in den tänzerischen Abschnitten eher gegen den Strich gebürstet, in den gesanglicheren Teilen eher kammermusikalischer als die Ballettversion aus dem Jahr 1950.

Franz Steiger

Vladimir Jurowski

Vladimir Jurowski wurde in Moskau geboren, übersiedelte aber 1990 mit seiner Familie nach Deutschland, wo er sein Studium an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden abschloss. 1995 debütierte er mit großem Erfolg beim Wexford Festival, wo er mit Rimsky-Korsakows *Die Mainacht* debütierte. Dies war gleichzeitig der Beginn seiner internationalen Karriere. Er hat an einigen der bedeutendsten Opernhäusern der Welt gastiert: Royal Opera House Covent Garden, Opéra Bastille de Paris, Welsh National Opera, Staatsoper Dresden, Komische Oper Berlin und Metropolitan Opera New York.

Im Januar 2001 wurde Vladimir Jurowski zum Musikdirektor der Opernfestspiele von Glyndebourne und Anfang 2003 außerdem zum Ersten Gastdirigenten des London Philharmonic Orchestra ernannt. Vor kurzem berief ihn das Russian National Orchestra ebenfalls zum Ersten Gastdirigenten.

Vladimir Jurowski débüta extrêmement réussie au pupitre de plusieurs orchestres mondiaux de premier plan, notamment Los Angeles Philharmonic, Berlin Philharmonic, Rotterdam Philharmonic et Oslo Philharmonic. Prochainement, il dirigera la Staatskapelle Dresden, l'Orchestre Concertgebouw Royal d'Amsterdam et l'Orchestre symphonique de Philadelphie et de Pittsburgh.

Récemment, il a dirigé *Pique Dame* de Tchaïkovski au Metropolitan Opera, *Die Zauberflöte* de Mozart au Glyndebourne ainsi qu'une production très réussie de *Wozzeck* de Berg pour l'Opéra National du Pays de Galles. En été 2005, il a dirigé *La Cenerentola* de Rossini et *Otello* de Verdi au Glyndebourne. Durant la saison 2006, il dirigera *Eugen Onegin* de Tchaïkovski à la Scala de Milan.

Expériences symphoniques et baiser de la muse

À son premier abord, les deux œuvres enregistrées sur ce SACD – la Suite No. 3 de Tchaïkovski et le Divertimento du *Baiser de la fée* de Stravinsky – ne semblent avoir aucun rapport l'une avec l'autre et pourtant, à bien des niveaux, ces deux compositions sont plus étroitement liées qu'il n'y paraît. Les compositeurs ont en effet tous deux traité de façon personnelle et contemporaine les modèles apparemment archaïques qui ont inspiré leurs compositions. Dans son Op. 55, Tchaïkovski a étudié de plus près le modèle du Baroque tardif en vue de son utilisation dans un contexte symphonique moderne tandis que dans son ballet *Le Baiser de la Fée*, Stravinsky a soumis à son tour l'idiome musical de Tchaïkovski – et notamment son emploi de l'orchestre, l'extension symphonique et son sens caché – à une

investigation plus poussée. En conséquence, le lien entre les œuvres se situe au niveau « méta » de « la musique sur la musique ».

Entre 1878 et 1887 – c'est-à-dire au cours des années qui s'écoulèrent entre l'écriture de sa Symphonie No. 4 et celle de sa Symphonie No. 5 – Tchaïkovski composa quatre suites orchestrales, dont seule la quatrième, la *Mozartiana*, est toujours assurée d'une place (bien que de justesse) au répertoire contemporain de concert. L'exclusion des autres œuvres est injuste : après tout, les trois suites restantes – Op. 43, Op. 53 et Op. 55 – étaient des morceaux expérimentaux non programmatiques dans lesquels Tchaïkovski désirait développer les éléments distinctifs qui caractérisent ses œuvres symphoniques plus tardives.

Tchaïkovski écrivit sa Suite No. 3 en sol pour grand orchestre, Op. 55 à Kamenka en 1884. La première eut lieu le 28 janvier 1885 à Saint-Pétersbourg sous la baguette du chef d'orchestre allemand Hans von Bülow. Si le premier mouvement ne possède pas vraiment la structure de type rondo (il manque de dialectique entre les thèmes, ce qui est l'une des exigences de la forme sonate), sa structure en quatre mouvements et sa conception à tendance symphonique peuvent aisément la faire prendre pour une symphonie.

Au niveau de l'expression, le premier mouvement demeure dans une sphère élégiaque – renforcée par les doux thèmes *cantabile*. La sophistication rythmique et le thème soupirant de la Valse mélancolique en Mi mineur qui suivent, en font une valse symphonique typique de Tchaïkovski, qui approche ici le genre de façon inusuelle. Le sinistre Scherzo, qui contient des éléments ostensiblement dansants, tranche dans l'atmosphère de l'œuvre jusque là élégiaque, avec sa *tarantella* fougueuse et son dialogue virtuose entre les vents et les cordes. On sent ici déjà bien plus

qu'une légère allusion aux mouvements intérieurs de la *Pathétique*. Le mouvement le plus important et simultanément le plus long – plus de la moitié de la durée totale de la Suite – est le Finale, une série de variations basées sur un thème lyrique joué par les cordes. Tandis que les six premières variations sont toujours distinctes les unes des autres, les six restantes s'enchaînent doucement sans coupure, évoquant ainsi une cohérence finale et suscitant de nouveau l'idée de symphonie.

Pulcinella d'Igor Stravinsky marque le début de son passage au néoclassicisme, qui culmina dans son *Oedipus Rex* et reçut la reconnaissance qu'il méritait dans les ballets *Apollon Musagète* et *Le baiser de la fée*, qu'il composa plus tard. À ce stade, Stravinsky puise continuellement à la source immense de la musique occidentale d'autrefois. Dans ce contexte, Reinhard Schulz déclara que la musique de Stravinsky était marquée « *au plus par des caractéristiques métaphoriques,* » bien que ses propres caractéristiques s'avèrent « *dissimulées par un masque* ». Plus simplement, Stravinsky prenait plaisir à jouer avec un contenu étrange, comme on peut en conclure du ballet *Le baiser de la fée* et de la suite de concert qui en découle.

Le ballet allégorique en un acte que Stravinsky écrivit pendant qu'il séjournait dans les Alpes savoyardes et à Nice entre les mois d'avril et d'octobre 1928, s'inspire du conte de fée *La Reine des neiges* de l'auteur danois Hans Christian Andersen. Stravinsky décrivit l'histoire dans ses propres termes : « *Un enfant est marqué à sa naissance par le baiser d'une fée : elle le sépare ainsi de sa mère. Vingt ans plus tard, alors que le jeune homme vit un de ses plus grands bonheurs, elle lui donne à nouveau un baiser fatal, l'enlevant ainsi à la vie terrestre, afin de le garder pour toujours avec elle dans la plus grande félicité.* »

L'œuvre fut commandée par la danseuse russe en exil Ida Rubinstein pour le 35^{ème} anniversaire de la mort de Tchaïkovski. Stravinsky accompagna la composition de la dédicace suivante, montrant ainsi qu'il appréciait l'allégorie : « *Je dédie ce ballet à la mémoire de Pjotr Tchaïkovski, dont la muse représentée par cette fée devient une allégorie. Comme la fée du conte, la muse a apposé sa marque mystérieuse sur l'œuvre toute entière du grand artiste.* » La liste de chants et de morceaux pour piano de Tchaïkovski que Stravinsky employa comme cadre musical du ballet est longue, et la façon subtile dont il orchestra les modèles apparemment anodins de manière hautement artistique, mais aussi celle dont il les adapta aisément et artistiquement à son propre idiome musical, est l'une des plus grandes réussites du milieu de sa période de créativité. Grâce à son élévation au niveau symphonique et à son rayonnement énigmatique, le matériel de base relativement anodin et peu sophistiqué acquiert profondeur et sens, deux éléments qui surgissent continuellement entre les lignes de l'histoire d'Andersen. Stravinsky a également conservé la structure en quatre mouvements du ballet dans sa suite de concert intitulée *Divertimento*, qui date de 1934 (et fut revue en 1949). Toutefois, la suite s'achève sur un *Pas de deux* et diverge de la forme générale dans les sections dansantes, et possède en outre davantage de caractéristiques de musique de chambre dans les parties plus lyriques que la version du ballet datant de 1950.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

Vladimir Jurowski

Vladimir Jurowski est né à Moscou. En 1990, il est parti s'installer avec sa famille en Allemagne et y a achevé ses études à l'Académie de musique de Dresde puis à

Berlin. En 1995, au Festival de Wexford, il fait des débuts extrêmement brillants en dirigeant La Nuit de Mai de Rimsky-Korsakov, succès qui a marqué le début de sa carrière internationale. Depuis lors, il a été invité par les opéras les plus prestigieux du monde tels que le Royal Opera House Covent Garden, l'Opéra Bastille de Paris, le Welsh National Opera, l'Opéra de Dresde, l'Opéra comique de Berlin et le Metropolitan Opera de New York.

En janvier 2001, Vladimir Jurowski est devenu Directeur musical du Festival de Glyndebourne et, au début de 2003, il a été nommé Principal chef invité du London Philharmonic Orchestra. Sa nomination en tant que Principal chef invité de l'Orchestre national russe a été récemment annoncée.

Vladimir Jurowski a fait des débuts éblouissants auprès d'orchestres de renommée mondiale, parmi lesquels les Orchestres philharmoniques de Los Angeles, de Berlin, de Rotterdam et d'Oslo. L'orchestre de la Staatskapelle de Dresde, l'orchestre royal du Concertgebouw ainsi que les orchestres symphoniques de Philadelphie et de Pittsburgh font partie de ses futurs engagements.

Récemment, ses principaux engagements en matière d'opéra l'ont conduit au Metropolitan Opera pour y diriger The Queen of Spades, et à Glyndebourne pour y diriger Die Zauberflöte, The Miserly Knight et Gianni Schicchi ainsi qu'au Welsh National Opera où la direction d'une nouvelle production de Wozzeck lui a valu un vif succès. Cet été (2005), au festival de Glyndebourne, il a dirigé La Cenerentola de Rossini et Otello de Verdi. Au cours de la saison prochaine (2006), il fera ses débuts à La Scala en dirigeant Eugène Onéguine.



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 artist 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. substanziiell modifiziert. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Qualität des Analogsignals. 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

Technical Information

Recording facility:	Polyhymnia International BV
Microphones:	Neumann KM130, B&K 4006, Schoeps MK21 & MK41, all microphones modified with Polyhymnia microphone buffer electronics.
Microphone pre-amps:	Custom build by Polyhymnia International BV and outputs directly connected to Meitner DSD AD converter.
DSD recording, editing and mixing:	Pyramix Virtual Studio by Merging Technologies
Surround version:	5.0

B&W

Bowers & Wilkins

van den Hul[®]

Monitored on B&W Nautilus loudspeakers.

Microphone, interconnect and loudspeaker cables by van den Hul.



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 061