

The logo for PentaTone classics, featuring a stylized pentagon shape composed of five smaller pentagons in various shades of gray and red.

PentaTone
classics

A close-up portrait of Anton Bruckner, an elderly man with a serious expression, wearing a dark suit, light blue shirt, and patterned tie.

ANTON **Symphony No.3**
BRUCKNER **in D minor**

Orchestre de la Suisse Romande
Marek Janowski



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Anton Bruckner 1824-1896

Symphony No. 3 in D minor (1889 version)

Nowak Edition

- | | | |
|---|-------------------------------|--------|
| 1 | Mehr langsam, Misterioso | 20. 48 |
| 2 | Adagio. Bewegt, quasi Andante | 14. 26 |
| 3 | Scherzo. Ziemlich schnell | 6. 25 |
| 4 | Finale. Allegro | 11. 37 |

Orchestre de la Suisse Romande

conducted by

Marek Janowski

Total playing time: 53.20

Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, represented by Alkor-Edition, Kassel

Recording venue: Victoria Hall, Geneva, Switzerland (10/2011)

Executive Producer: Job Maarse

Recording Producer: Job Maarse

Balance Engineers: Jean-Marie Geijsen

Recording Engineer: Roger de Schot

Editing: Ientje Mooi

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com



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)

“Where the trumpet begins the theme”

It was by chance that Anton Bruckner's Symphony No. 3 in D minor received the nickname of the “Wagner” Symphony. Early in September 1873, Bruckner set out for Bayreuth after taking the waters in Marienbad to submit and dedicate to Wagner – whom he greatly admired – his new symphonies No. 2 in C minor and No. 3 in D minor (in which he had as yet, incidentally, only outlined the finale). Bruckner wrote as follows: “It was about the beginning of September 1873 (the Crown Prince Frederick was in Bayreuth for a few days) when I asked the master if I could present to him my Symphony No. 2 in C Minor and Symphony No. 3 in D minor. He turned down my request, the glorious man, due to lack of time (the construction of his theatre), and said that he could not review the scores at that moment as he had still had to put pen to paper for the *Nibelungen*. I answered: ‘Maestro, I have no right to deprive you of even a quarter of an hour, I simply trust that, considering the Maestro's great perspicacity, a glance would suffice for him to understand the matter at hand! Whereupon the Maestro answered, patting me on the shoulder: ‘Well, come then,’ and went into the salon to take a look at my second symphony. He said it was

quite good, although it seemed to him a bit too tame (for, at first, the people in Vienna had given me quite a fright), then he started going through the third symphony (in D minor), at times grunting: "Let's see, let's see – uhuh – uhuh." He continued with the entire seventh section (the venerable master gave a special mention to the trumpet) and then said: "Leave this work here with me, I want to look at it more closely after dinner (it was then 12 o'clock)." That same evening, Wagner received Bruckner in his house, informing him that he agreed with the dedication: "You are bestowing upon me an exceptionally great pleasure with this work." Bruckner immediately requested a written confirmation of the dedication, which one can still read on a piece of blue paper: above, in Bruckner's handwriting, "Symphony in D minor, where the trumpet begins the theme", and below Wagner's addition, "Yes! Yes! Warm greetings." Thus, the Wagner Symphony was by no means designed as such: in fact, the Symphony No. 2 in C minor – which Bruckner at that time had already completed – might just as well have received this title. However, the dedication to the "unattainable, world-famous and sublime master of poetry and music" had far-reaching consequences for Bruckner: in Vienna, he was dragged unwill-

ingly into the controversy on musicological aesthetics then raging between the New German school and the Conservatives. And thereafter, the Vienna press, which was patently hostile to Wagner, bombarded the performances of Bruckner's works with contention and criticism.

The Symphony No. 3 in D minor is considered Anton Bruckner's symphonic "problem child": well-loved, though not necessarily fortunate. One might say, it was the symphony that was never truly finished. The "creation" of the work took place over a period of 17 years, beginning with the first sketches in 1872 and ending with the last revision carried out in 1889. But can one really justify the term "creation" when such a lengthy period is involved? Certainly, if the reference to "creation" signifies the period in which a work as a whole becomes available in a "coherent transcript" (Roeder). Therefore, at least three phases in the development of the Third Symphony can be itemized – and the Neue Bruckner Gesamtausgabe (New Bruckner Complete Edition, Ed. Leopold Nowak) also contains three versions of the symphony.

And the different versions represent one of the most difficult but also most interesting phenomena in Bruckner's works. With the exception of his Symphony No. 5, No. 6 and No. 7, he wrote at least two versions of each

symphony: there are three versions of his third symphony, and even four versions of his fourth. However, to accuse Bruckner of pure pedantry or formalism because of his mania for revision would demonstrate a failure to understand the composer's working method and his concept of the symphony. Certainly, in a few movements Bruckner merely brushes up the scoring, replaces, deletes or switches bars, alters the rhythm – but his real interventions affect the work as a whole, its inner blueprint, the concept of the symphony. In particular, his Symphony No. 3 – and No. 4 – demonstrate in their respective versions a "change in concept" (Wagner). In 1874 and 1875, Bruckner failed in his committed attempts to present his Symphony No. 3 in its first version in a concert with the Vienna Philharmonic. The justification given for the denial was the "unplayability" of the work. The desperation with which Bruckner fought for a performance of his Symphony No. 3 is demonstrated by his willingness to agree to "a possible division of the performance of the symphony over two concerts!"

Bruckner decided to fundamentally restructure the gigantic work (his first version of Symphony No. 3 was the most expansive, consisting of no less than 2,056 bars), basically by reducing its size, in order to comply with aspects of performance practice as well as the

attention span of the audiences of the time. He completed the revision on November 12, 1877. Here we must mention that the composer also wrote his Symphony No. 4 and his gigantic Symphony No. 5 between the first and second version of his Symphony No. 3. The première of the second version took place in Vienna on December 16, 1877 under dramatically bad auspices: Johann Herbeck, who was supposed to conduct the work, had died two months previously in the October, the orchestra was in an all but hostile mood, the Symphony No. 3 was scheduled at the end of an already extremely long programme, and Bruckner's lack of technical conducting skills was more than apparent. And thus, the concert turned into a disaster. The audience left the hall in droves and the press attacked the symphony with gusto. Bruckner's defeat was complete, and for more than a decade the score remained untouched: i.e., without any further revision by Bruckner.

After the success of his Symphony No. 6, but especially after his long-awaited international breakthrough with the Symphony No. 7 and the unexpected rejection of his Symphony No. 8 by Hermann Levi, the composer undertook one last major period of revision, in which he also re-examined his Symphony No. 3 and carried out further revision. Together with his student Franz Schalk,

Bruckner went over the work in several phases during the years 1888-89, focusing on the finale, which had been the target of criticism in 1877, and implementing further radical cuts. In November 1890, the third version of the Symphony No. 3 was published, and the world première of this version under the direction of Hans Richter on December 21, 1890 finally brought Bruckner's problem child its long-awaited success: "I am still so very moved by the reception given to the work by the Philharmonic audience, which called me back on stage twelve times, and how! ... The new Symphony in D minor has now become very dear to me." But were Bruckner's words purely a consequence of the intensity of feeling aroused by the (finally) successful conclusion of the concert? For the extensive, gargantuan first version dating from the early 1870s, with its sprawling and frenetic form, is worlds apart from the manageable, restrained, practical and trimmed-down version of 1888-89. Worlds, in which revolutionary ideas and designs full of explosive power were forced to give way to the attention spans and customs of the times. The simple, yet eloquent fact of his bequeathing his fair copies to the Imperial Library in Vienna demonstrates that Bruckner trusted future generations to demonstrate more understanding of his extraordinary ways.

The third version, which is also the one used in this recording, is still by far the most popular version of the Symphony No. 3. In the 1980s, musicologists researching Bruckner's symphonies used the term "work in progress" to describe the various versions. Thus, they were able to cleverly avoid answering the frequent question of which version was the best. Perhaps this is a good thing, as each version has its own justification and strength.

In outward appearance, the first movement keeps strictly to the sonata form. Certainly so in Bruckner's version with three themes, which he expanded to form large-scale thematic groups, in which in the first theme the solo trumpet motif, emerging from a soundscape, crystallizes during the further course of the work into a real theme, accompanied by an imperious descending *unisono* in the tutti. The second theme demonstrates the rhythm so characteristic of Bruckner (consecutive duplets and triplets), the third theme is a striding *unisono* in the winds. Bruckner does not even wait to elaborate his themes until the development, in which the flourish of the trumpet imperiously demonstrates its superiority, before the first theme introduces the recapitulation in *fortissimo*. In the coda, Bruckner leads the trumpet theme onwards to a triumphant rejoicing.

The Adagio of the third version is divided

into three sections (as opposed to the five-section complexity of the first version): the fast part in the centre in 3/4 time is framed by two sections in 4/4. On closer inspection, one can see this external formal structure repeated in the middle section itself, in which the central part is entitled *Misterioso*. This is one of the spots in Bruckner's music that trigger deep associations among his audiences. Associations of mourning, of remembrance, of meditation?

The Scherzo begins with a *crescendo* introduction by the strings, followed immediately by the full orchestra in a tough, reckless, and almost belligerent manner. Not much of a theme can be heard here, in the true sense; rather, the pure sound is provided with rhythm. The trio, however, is a *Ländler* (= country dance) melody accompanied by pizzicato basses.

The Finale of the third version contains only 495 bars, as opposed to the 746 bars in the first version. Here, Bruckner and Schalk have carried out massive deletions. After eight bars, the main theme, played *fortissimo*, breaks into the intensification area of the opening. Furthermore, the rhythm of the first part of the theme is identical to the rhythm of the trumpet motif at the beginning of the work. Yet it is clear that such a theme, seemingly expelled from a catapult, cannot

lead to an ending. It serves simply to guide us towards more important matters. The lyrical episode is a double-theme typical of Bruckner, with a dancing melody in the first violins that is contrasted with a chorale-like theme. The third theme group simply depicts a monumental wave-figure in *unisono*, which has an almost double resonance, thanks to the termination of the trill, and plunges into a descent of over two octaves. In the first version, the development serves as an escape valve for various pent-up, dramatic processes, creating an excess of sound that provides merely rudimentary motivic material; however, in the later versions, Bruckner carries out a true development of the themes, in which the dissipation of the tension takes place above the outburst of the trumpet motif. Furthermore, in the first version, he as yet designates this outburst for the recapitulation: however, in the third version, he virtually mutilates the recapitulation, reducing it to a limbless torso of only 30 bars. Here, he includes only the second theme group, leaving the first theme group as well as the *unisono* theme merely to exist in the mind of the listener, as it were. And thus, there is no outburst of the motif theme in the recapitulation. Obviously, Bruckner accepts the most radical consequences of the events in the development – for the motif had already

broken through there. The objective of the movement from the very start is the re-establishment of the motif – and now, it is left to the coda to accomplish that. In the last part of the coda, the theme from the first movement reappears in its entirety, *fortissimo*; however, now in a bright major key, like a kind of apotheosis.

Whereas on the one hand the reduction of the reprise to a limbless torso can certainly be explained as an adjustment to the prevailing conditions of reception – thus the work was “streamlined” – on the other hand, one is definitely aware of the previously mentioned “change in concept”. The development as a central point, and not as an objective of the finale, nudges the listener prematurely towards the new idea of a teleological final conclusion, in which the “telos” (the motif) refers simultaneously to the cyclical thinking, like an all-encompassing component.

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. 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

Orchestre de la Suisse Romande

The Orchestre de la Suisse Romande was founded in 1918 by Ernest Ansermet, who remained principal conductor until 1967. The orchestra employs 112 permanent musicians and performs a series of subscription concerts in Geneva and Lausanne, the symphony concerts of the city of Geneva, the annual concert for the United Nations as well as playing for opera performances at the Grand Théâtre de Genève.

Marek Janowski has been the orchestra's artistic and music director since

1 September 2005.

The Orchestre de la Suisse Romande achieved world renown under its founding conductor and under its successive music directors: Paul Kletzki (1967-1970), Wolfgang Sawallisch (1970-1980), Horst Stein (1980-1985), Armin Jordan (1985-1997), Fabio Luisi (1997-2002), Pinchas Steinberg (2002-2005) and continues to make an active contribution to music history by discovering or supporting contemporary composers of prime importance whose works were first performed in Geneva. These include Benjamin Britten, Claude Debussy, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Arthur Honegger, Michael

Jarrell, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky and others. Since the year 2000 the Orchestre de la Suisse Romande has given the world premieres of about twenty works in cooperation with Radio Suisse Romande. The orchestra also supports contemporary music in Switzerland by regularly commissioning works from the composers William Blank and Michael Jarrell.

Working closely with Radio-Télévision Suisse Romande, music performed by the Orchestre de la Suisse Romande was very soon broadcast on radio and on short wave and was thus received by millions of listeners throughout the world. Thanks to the

partnership with Decca, which gave rise to several legendary recordings, the orchestra's renown continued to grow. The OSR has also recorded for Æon, Cascavelle, Denon, EMI, Erato, Harmonia Mundi, PentaTone and Philips and many of these recordings have been awarded major prizes.

The Orchestre de la Suisse Romande has undertaken international tours and performed in prestigious concert halls in Asia (Tokyo, Seoul and Beijing), in Europe (Berlin, Frankfurt, Hamburg, Vienna, Salzburg, Madrid, Barcelona, Brussels, Amsterdam, Budapest, Istanbul, London, Paris etc.) as well as in major American cities (Boston, New York, San Francisco, Washington etc.). During the 2009/2010 season the OSR will perform in Montreux, Gstaad, Zurich, Bucharest, Prague, Turin, Zagreb and

Budapest.

The orchestra has also performed at various festivals, for instance, since 2000 the Budapest Spring Festival, the Chorégies d'Orange, the Festival de Musica de Canarias, the Lucerne Festival At Easter, the Festival of Radio France and of Montpellier, the Menuhin Festival in Gstaad, the Robeco Zomerconcerten, at the Septembre Musical Festival in Montreux, at the Bucharest Festival.

The Orchestre de la Suisse Romande is supported by the canton and the city of Geneva, by Radio-Télévision Suisse Romande, friends associations as well as by several sponsors and donors. For the concerts performed in Lausanne the orchestra also benefits from support by the canton de Vaud



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)

„Wo die Trompete das Thema beginnt“

Anton Bruckners Dritte Symphonie Ad-moll kam zu ihrem Beinamen „Wagner-Symphonie“ wie die Jungfrau zum Kinde. Anfang September 1873 hatte sich Bruckner nach einer Kur in Marienbad auf den Weg nach Bayreuth gemacht, um dem hochverehrten Richard Wagner seine neuen Symphonien Nr. 2 c-moll und Nr. 3 d-moll (diese übrigens mit einem bis dato nur skizzierten Finale) - zur Prüfung vorzulegen und diesem auch zu widmen. Bruckner schreibt: *„Es war circa anfangs Sept. 1873 (Kronprinz Friedrich war eben in Bayreuth) als ich den Meister bat, meine 2. C-Moll u. 3. D-Moll vorlegen zu dürfen. Der Hochselige weigerte wegen Mangel an Zeit (Theaterbau) u. sagte, er könne jetzt die Partituren nicht prüfen, da selbst die Nibelungen auf die Seite gelegt werden mussten. Als ich erwiderte: „Meister ich habe kein Recht, Ihnen auch nur eine ¼-Stunde zu rauben, und glaubte nur bei dem Hohen Scharfblicke des Meisters genüge ein Blick auf die Themen, und der Meister wissend, was an der Sache ist. Darauf sagte der Meister mich auf die Achseln klopfend: also kommen Sie, ging mit in den Salon u. sah die II. Sinf. an. Recht gut, sagte er, schien ihm aber doch zu zahm gewesen zu sein, (denn in Wien hatte man mich anfangs ganz zusammen-*

geschreckt,) und nahm die 3. (D-Moll) vor, u. unter den Worten: schau, schau – a was – a was – ging er die ganze 7. Abtheilung durch, (die Trompete hat HochDerselbe besonders erwähnt) und sagte dann: lassen Sie mir dieses Werk hier, ich will es nach Tisch (es war 12 Uhr) noch genauer besichtigen.“ Am Abend dieses Tages wurde Bruckner von Wagner empfangen und dieser teilte ihm mit „mit der Dedication hat es seine Richtigkeit, Sie bereiten mir mit dem Werke ein ungemein großes Vergnügen“. Bruckner ließ sich die mündliche Widmungsbestätigung auch noch schriftlich geben, und so liest man auf einem blauen Papierstreifen oben in Bruckners Schrift „Symfonie in Dmoll, wo die Trompete das Thema beginnt“ und darunter Wagners „Ja! Ja! Herzlichen Gruss!“. Die „Wagner-Symphonie“ war also keineswegs als solche konzipiert worden, sondern auch die zum Zeitpunkt bereits abgeschlossene Zweite Symphonie c-moll hätte durchaus diesen Titel erhalten können. Die Widmung an den „unerreichbaren, weltberühmten und erhabenen Meister in Dicht- und Tonkunst“ hatte für Bruckner weit reichende Folgen: Denn in Wien wurde Bruckner ungewollt in den Ästhetikstreit zwischen Neudeutschen und Konservativen hineingezogen. Und die Wagner offenkundig feindlich gesinnte Wiener Presse belegte die kommenden

Aufführungen Brucknerscher Werke mit Polemik und Häme.

Die Dritte Symphonie d-moll gilt als das symphonische „Schmerzenskind“ Anton Bruckners. Geliebt, aber nicht unbedingt glücklich. Wenn man so will, war sie die Symphonie, die nie wirklich fertig wurde. Das Werk entstand, von den ersten Skizzen 1872 bis zur letzten Durchsicht im Jahre 1889 gerechnet, über einen Zeitraum von siebzehn Jahren. Lässt sich bei einer derartigen Zeitspanne der Terminus „Entstehung“ überhaupt noch rechtfertigen? Durchaus, wenn man mit „Entstehung“ den Zeitraum bezeichnet, in dem ein Werk als Ganzes in „zusammenhängender Niederschrift“ (Röder) greifbar wird. Somit muss man für die Dritte Symphonie zumindest drei Entstehungsphasen geltend machen – und in der Neuen Bruckner Gesamtausgabe (Hrsg. Leopold Nowak) liegen drei Fassungen der Symphonie vor.

Und die Fassungen stellen eines der schwierigsten, aber auch interessantesten Phänomene im Werk Bruckners dar. Denn mit Ausnahme der Fünften, Sechsten und Siebten Symphonie liegen alle vollendeten Symphonien in mindestens zwei Fassungen, die Dritte in drei, die Vierte gar in vier Fassungen vor. Bruckner bei diesem Umarbeitungswahn nun Formalismus oder

pure Pedanterie vorzuwerfen, bedeutet ein Verkennen der Arbeitsweise und des Symphoniekonzepts des Komponisten. Gewiss nimmt Bruckner an einigen Sätzen lediglich Retuschen in der Instrumentation vor, ersetzt, streicht oder vertauscht Takte, greift in den Rhythmus ein – aber die eigentlichen Eingriffe betreffen das Werk als Ganzes, dessen inneren Bauplan, das Konzept der Symphonie. Insbesondere die Dritte (und die Vierte) Symphonie zeigen in ihren jeweiligen Fassungen einen „Wandel des Konzepts“ (Wagner). Bruckners engagierte Versuche aus den Jahren 1874 und 1875, die Dritte in der 1. Fassung bei einem Konzert der Wiener Philharmoniker unterzubringen, scheiterten. Man begründete die Ablehnungen mit der Unspielbarkeit des Werkes. Wie verzweifelt Bruckner um eine Aufführung der Dritten kämpfte, lässt sich an seiner Bereitschaft ablesen, „einer eventuellen Theilung der Sinfonie in zwei Concerte einverstanden“ zuzustimmen!

Er entschloss sich, das Riesenwerk mit einer Ausdehnung von 2056 Takten (in der 1. Fassung ist die Dritte Bruckners längste Symphonie) grundlegend umzuarbeiten und dabei vor allem zu kürzen, um sowohl aufführungspraktische Aspekte als auch damalige Hörgewohnheiten zu berücksichtigen. Am 12. November 1877 waren

die Arbeiten abgeschlossen. Dabei muss erwähnt werden, dass zwischen der 1. und 2. Fassung der Dritten auch noch die Vierte Symphonie und die ihn ihren Ausmaßen gigantische Fünfte Symphonie entstanden.

Die Uraufführung der 2. Fassung am 16. Dezember 1877 in Wien stand unter dramatisch schlechten Vorzeichen: der als Dirigent vorgesehene Johann Herbeck war im Oktober verstorben, das Orchester zeigte sich nahezu feindlich gesinnt, das Programm war extrem ausgedehnt und die Dritte stand an dessen Ende, Bruckners technische Dirigiermängel waren offensichtlich. Und so wurde das Konzert zu einem Desaster. Das Publikum verließ den Saal in Scharen, die Presse stürzte sich geradezu auf das Werk. Bruckners Niederlage war vollkommen. Mehr als ein Jahrzehnt bleibt die Partitur nun in Bruckners Hand unangetastet, will sagen: unbearbeitet. Nach den Erfolgen der Sechsten, vor allem aber nach dem endgültigen internationalen Durchbruch mit der Siebten Symphonie und der unerwarteten Ablehnung der Achten durch Hermann Levi beginnt der Komponist eine letzte große Umarbeitungswelle, in deren Rahmen auch die Dritte einer erneuten Prüfung und Umarbeitung unterzogen wird. In mehreren Phasen arbeitet Bruckner mit seinem Schüler Franz Schalk das Werk in den

Jahren 1888/1889 durch, wobei das 1877 im Zentrum der Kritik gestandene Finale in den Mittelpunkt rückte und Opfer radikaler Schnitte wurde. Im November 1890 erschien die Dritte Symphonie dann in ihrer 3. Fassung im Druck und die Uraufführung dieser Fassung unter Leitung von Hans Richter am 21. Dezember 1890 besicherte Bruckner endlich den für das Schmerzenskind lange erhofften Erfolg: *„Ich bin noch zu ergriffen von der Aufnahme des Philharmonischen Publikums, welches mich zwölfmal gerufen hat, und wie!! ... Die neue D-moll-Symphonie ist mir jetzt ans Herz gewachsen.“* Ob sich dieser Satz Bruckners nicht rein aus der Emphase des endlich glücklich und erfolgreich verlaufenen Konzertes ableitet? Denn zwischen dem riesenhaften, gigantomanischen Wurf der 1. Fassung aus den frühen 1870er Jahre mit ihrer ausufernden und ungebändigten Gestalt und der handlichen, gezähmten, praktischen und beschnittenen Fassung der Jahre 1888/89 liegen Welten. Welten, in denen revolutionäre Ideen und Entwürfe voller Sprengkraft dem Zugeständnis an die Rezeptionsbedingungen der damaligen Zeit weichen (mussten). Dass Bruckner auf die Zukunft und auf mehr Verständnis für seine außergewöhnlichen Wege hoffte, lässt sich aus der simplen wie vielsagenden

Tatsache ableiten, dass er seine autographen Partituren der Hofbibliothek in Wien vermachte.

Die auch hier erklingende 3. Fassung ist immer noch die weitaus populärste Form der Dritten Symphonie. In den 1980er Jahren wurde in der Forschung für die Brucknerschen Symphoniefassungen der Terminus des „Work in Progress“ verwendet. Damit ließ sich die Antwort auf die immer wieder gestellte Frage „Welche Fassung ist die Beste?“ klug umschiffen. Vielleicht ist dies auch gut so, denn jede Fassung hat ihre Berechtigung und ganz eigene Kraft.

Der Kopfsatz folgt äußerlich ganz streng der Sonatensatzform. Allerdings in der Brucknerschen Version mit drei Themen, die zu großdimensionierten Themengruppen erweitert werden, wobei im Hauptthema das aus einem Klangteppich herauswachsende Solo-Trompetenmotiv sich im weiteren Werkverlauf als echtes Motto herauskristallisiert, dem ein herrischer Unisono-Fall im Tutti an die Seite gestellt wird. Das Seitenthema prägt den charakteristischen Bruckner-Rhythmus (aufeinanderfolgende Duole und Triole) aus, das dritte Thema ist ein schreitendes Unisono in den Bläsern. Mit der Verarbeitung der Themen wartet Bruckner gar nicht erst bis zur Durchführung,

in der die Trompetenfanfare herrisch auftrumpft, bevor das Hauptthema im ff die Reprise einleitet. In der Coda führt Bruckner das Trompetenthema zum triumphalen Jubel. – Das Adagio in der 3. Fassung ist dreiteilig gegliedert (nach fünfteiliger Komplexität etwa in der 1. Fassung), wobei im Zentrum ein schneller Teil im $\frac{3}{4}$ -Takt steht, der von zwei Abschnitten im 4/4-Takt eingeraht wird. Diese äußere Formgliederung erkennt man bei genauerer Betrachtung auch im Mittelteil selbst wieder, dessen zentraler Abschnitt mit Misterioso überschrieben ist. Es ist dies eine jener Stellen in Bruckners Musik, die beim Hörer tiefe Assoziationen auslösen. Assoziationen von Trauer, von Erinnerung, von Meditation? – Das Scherzo wird von einer crescendoierenden Einleitung in den Streichern eröffnet, in die das volle Orchester derb, rücksichtslos, fast kriegerisch dreinschlägt. Thematisch im eigentlichen Sinne ist hier nicht viel, vielmehr wird der reine Klang rhythmisiert. Das Trio hingegen ist ein Ländler über Pizzicati-Bässen. – Das Finale der 3. Fassung umfasst nur noch 495 Takten, gegenüber 746 in der 1. Fassung. Bruckner und Schalk haben hier massiv gekürzt. Das im fortissimo erklingende Hauptthema bricht nach acht Takten in das Steigerungsfeld der Eröffnung ein. Der Rhythmus des

Themenkopfes ist dabei identisch mit dem Rhythmus des Trompetenmottos zu Beginn des Werkes. Und dennoch ist klar, dass mit einem derartigen Thema, das geradezu herausgeschleudert wirkt, kein Schluss zu machen ist. Es dient lediglich der Hinleitung zu Wichtigerem. Die Gesangsperiode ist ein typisch Brucknersches Doppelthema, einer tänzerischen Linie in den 1. Violinen, der ein choralartigen Thema kontrastiert. Die dritte Themengruppe stellt lediglich eine monumentale, unisono, durch einen Nachschlag quasi doppelt erklingende und über zwei Oktaven abstürzende Wellenfigur dar. Während die Durchführung in der 1. Fassung der Entladung dramatisch aufgestauter Prozesse diente und wie ein Klangexzess wirkte, der sich lediglich rudimentäres motivisches Material vornimmt, gestaltet Bruckner in den späteren Fassungen eine echte Themendurchführung, in der die Spannungsentladung über den Ausbruch des Trompeten-Mottos erfolgt. Dieser Ausbruch fand in der 1. Fassung noch in der Reprise statt, in der 3. Fassung wird diese Reprise nun quasi zum Torso verstümmelt, sie ist lediglich 30 Takte lang. Nur der zweite Themenkomplex wird hier noch aufgenommen, Hauptthemenkomplex und Unisono-Thema existieren quasi nur noch im Gedanken des Hörers. Und damit entfällt

auch der Ausbruch des Mottothemas in der Reprise. Bruckner zieht somit die radikalste Konsequenz aus den Ereignissen der Durchführung – denn dort war das Motto ja bereits durchgebrochen. Das Ziel des Satzes war von Anfang an die Wiederaufnahme des Mottos – und dafür bleibt jetzt die Coda. In deren letzten Teil erscheint das Motto im fortissimo in vollständiger Gestalt aus dem Kopfsatz, nach Dur aufgehell, gleichsam in apothetischer Form.

War die Kürzung der Reprise zum Torso einerseits sicherlich mit der

Anpassung an die damals geltenden Rezeptionsbedingungen zu erklären – das Werk ließ sich so zeitlich straffen -, so ist andererseits der oben erwähnte „*Wandel des Konzepts*“ sichtbar. Die Durchführung als Zentralpunkt, nicht als Zielpunkt des Finales, stößt den Hörer frühzeitig auf die neue Idee eines teleologischen Finaleschlusses, wobei das Telos (das Motto) gleichzeitig als verklammernde Komponente auf den zyklischen Gedanken verweist.

Franz Steiger



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

« Où la trompette entonne le thème »

C'est par hasard que la Symphonie n° 3 en Ré mineur d'Anton Bruckner reçut le sobriquet de Symphonie « Wagner ». Au début du mois de septembre 1873, Bruckner partit pour Bayreuth après avoir pris les eaux à Marienbad, pour soumettre et dédier à Wagner – auquel il portait une vive admiration – ses nouvelles symphonies n° 2 en Ut mineur et n° 3 en Ré mineur (dont il avait, soit dit en passant, uniquement ébauché le finale). Voici ce qu'écrivit Bruckner : « C'est vers le début du mois de septembre 1873 (le prince héritier Frédéric était à Bayreuth pour quelques jours) que je demandai au maître si je pouvais lui présenter ma Symphonie n° 2 en Ut mineur et ma Symphonie n° 3 en Ré mineur. Le merveilleux homme refusa ma demande par manque de temps (la construction de son théâtre), disant qu'il ne pourrait pas revoir mes partitions à ce moment-là car il devait toujours prendre la plume pour écrire les *Nibelungen*. Je lui répondis : « Maestro, je n'ai pas le droit de vous priver ne serait-ce que d'un quart d'heure, j'ai simplement pensé, considérant votre très grande perspicacité, qu'un seul coup d'œil vous suffirait pour comprendre ce dont il s'agissait. » Sur quoi le Maestro me répondit, me donnant une tape sur l'épaule :

« Bon, alors viens, » et se rendit au salon pour examiner ma deuxième symphonie. Il dit qu'elle était relativement bonne, bien qu'elle lui semble manquer un peu de saveur (ce pour quoi, en premier lieu, les gens de Vienne m'avaient fait des frayeurs), puis il commença à parcourir la troisième symphonie (en Ré mineur), bougonnant de temps à autres : « Voyons, voyons – ahah – ahah. » Il fit de même tout au long de la septième section (le maître vénérable accordant une attention toute particulière à la trompette) puis finit par dire : « Laissez-moi cette œuvre, je veux y regarder de plus près après dîner (il était alors midi) ». Wagner reçut Bruckner le soir-même à son domicile, l'informant qu'il était d'accord pour la dédicace : « Avec cet œuvre, tu me fais un plaisir exceptionnel. » Bruckner lui demanda tout de suite confirmation écrite de la dédicace, que l'on peut toujours lire sur un morceau de papier bleu portant au-dessus, dans l'écriture de Bruckner : « Symphonie en Ré mineur, où la trompette entonne le thème » et en dessous l'ajout de Wagner : « Oui ! Oui ! Compliments chaleureux. » La Symphonie *Wagner* n'a donc pas du tout été conçue en tant que telle : en fait, la Symphonie n° 2 en Ut mineur – que Bruckner avait alors entièrement achevée – aurait tout aussi bien pu porter ce titre. Toutefois, la dédicace au « maître

inaccessible et sublime de la poésie et de la musique, célèbre dans le monde entier » eut de très lourdes conséquences pour Bruckner : à Vienne, il fut entraîné contre son gré dans la controverse sur l'esthétique musicologique qui faisait alors rage entre la nouvelle école allemande et les conservateurs. Et par la suite, la presse viennoise, manifestement hostile à Wagner, bombarde les représentations des œuvres de Bruckner d'assertions et de critiques.

La Symphonie n° 3 en Ré mineur est considérée comme « l'enfant à problèmes » d'Anton Bruckner sur le plan symphonique : bien-aimé mais pas forcément heureux. On peut dire qu'elle est la symphonie qui n'a jamais été véritablement achevée. La « création » de l'œuvre s'étala sur une période de 17 ans, commençant avec les premières ébauches en 1872 pour s'achever avec la dernière révision réalisée en 1889. Mais peut-on véritablement justifier le terme de « création » lorsqu'elle a nécessité une gestation aussi longue ? Certainement si la référence à la « création » signifie la période au cours de laquelle une œuvre est devenue disponible dans une « transcription cohérente » (Roeder). Par conséquent, au moins trois phases du développement de la Troisième symphonie peuvent être détaillées – et la Neue Bruckner Gesamtausgabe

(Les Nouvelles œuvres complètes de Bruckner ; Éd. Leopold Nowak) en contient également trois versions.

Chacune d'elles représente l'un des phénomènes les plus complexes mais aussi les plus intéressants des œuvres de Bruckner. À l'exception de ses Symphonies n° 5, 6 et 7, il écrivit au moins deux versions de chaque symphonie : il en existe trois de sa Troisième et même quatre de sa Quatrième. Toutefois, accuser Bruckner de pure pédanterie ou de formalisme en raison de sa manie de la révision serait faire preuve d'incompréhension envers la méthode de travail du compositeur et sa conception de la symphonie. Il est certain que dans quelques mouvements, Bruckner se contenta de rafraîchir la partition, de remplacer, d'effacer ou de changer des mesures, de modifier le rythme – mais ses véritables interventions ont des conséquences sur l'œuvre toute entière, sur son plan intérieur, le concept de la symphonie. Ses Symphonies n° 3 – et n° 4 – font montre dans leurs versions respectives d'un « changement de concept » (Wagner). En 1874 et 1875, Bruckner échoua dans ses tentatives obstinées de présenter la première version de sa Symphonie n° 3 dans un concert de l'Orchestre Philharmonique de Vienne. En justification de ce refus, on lui rétorquait que l'œuvre était « injouable ». Le désespoir avec

lequel Bruckner se battit pour faire interpréter sa Symphonie n° 3 s'exprime clairement à travers son empressement à accepter « une division éventuelle de l'exécution de la symphonie en deux concerts séparés » !

Bruckner décida de restructurer fondamentalement cette œuvre gigantesque (sa première version de la Symphonie n° 3 était la plus longue, avec non moins de 2056 mesures), tout simplement en réduisant sa taille, afin de se conformer aux aspects de la pratique d'interprétation ainsi qu'à la durée d'attention pouvant être attendue du public de l'époque. Il acheva la révision le 12 novembre 1877. Il convient de mentionner ici que le compositeur écrivit également sa Symphonie n° 4 et sa gigantesque Symphonie n° 5 entre la première et la deuxième version de sa Symphonie n° 3. La première de la deuxième version eut lieu à Vienne le 16 décembre 1877 sous les plus mauvais auspices : Johann Herbeck, qui devait diriger l'œuvre, était mort deux mois auparavant, au mois d'octobre, l'orchestre était d'une humeur des plus hostiles, la Symphonie n° 3 était prévue à la fin d'un programme déjà extrêmement long et le manque de savoir-faire technique de Bruckner dans la direction d'orchestre était plus qu'apparent. Le concert fut donc un désastre. Les spectateurs quittèrent la salle

en masse et la presse attaqua la symphonie à qui mieux-mieux. La défaite de Bruckner était complète et pendant plus d'une décennie, il ne toucha plus à la partition, c'est-à-dire qu'il ne fit plus d'autre révision.

Après le succès de sa Symphonie n° 6, mais tout particulièrement après sa percée internationale tant attendue avec la Symphonie n° 7 et le refus inattendu de sa Symphonie n° 8 par Hermann Levi, le compositeur entreprit une dernière période majeure de révision, au cours de laquelle il réexamina sa Symphonie n° 3 et effectua un nouveau remaniement. Avec son élève Franz Schalk, Bruckner passa l'œuvre en revue en plusieurs phases au cours des années 1888-1889, se concentrant sur le finale, qui avait été la cible de critiques en 1877, et réalisant d'autres suppressions radicales. En novembre 1890, la troisième version de la Symphonie n° 3 fut publiée et sa première mondiale, qui eut lieu le 21 décembre 1890 sous la direction d'Hans Richter, apporta finalement le succès tant attendu à « l'enfant à problèmes » de Bruckner : « Je suis encore très ému de l'accueil réservé à l'œuvre par le public philharmonique, qui m'a rappelé douze fois sur scène et comment ! ... La nouvelle Symphonie en Ré mineur m'est devenue très chère. » Mais les paroles de Bruckner lui étaient-elles uniquement dic-

tées par l'intensité des sentiments qu'il avait éprouvés lors de la conclusion (finalement) heureuse du concert ? En effet, la première version vaste et gargantuesque datant du début des années 1870, avec sa forme tentaculaire et frénétique, est bien loin de la version retailée, docile, retenue et pratique de 1888-1889. Si loin même que ses idées révolutionnaires et ses concepts emplis de puissance explosive durent céder la place aux durées d'attention et aux coutumes de l'époque. Le fait simple mais éloquent de la transmission de ses copies au propre à la Bibliothèque impériale de Vienne démontre que Bruckner avait confiance dans le fait que les générations futures comprendraient mieux ses extraordinaires méthodes.

La troisième version, qui est également celle figurant dans cet enregistrement, est toujours, et de loin, la plus populaire de la Symphonie n° 3. Dans les années 1980, les musicologues qui se penchèrent sur les symphonies de Bruckner utilisèrent les termes de « travaux en cours » pour décrire les différentes versions, évitant ainsi ingénieusement de répondre à la question de savoir laquelle était la meilleure. Peut-être est-ce une bonne chose, puisque chaque version possède sa propre justification et sa propre force.

Sous ses aspects extérieurs, le premier

mouvement respecte strictement la forme sonate. C'est certainement le cas dans la version de Bruckner à trois thèmes, qu'il élargit pour former des groupes thématiques de grande ampleur, où dans le premier thème, le motif du solo de trompette, émergeant d'une texture sonore, se cristallise au cours de l'œuvre pour devenir un véritable thème, assorti d'un *unisono* impérieusement descendant dans le tutti. Le deuxième thème démontre le rythme si caractéristique de Bruckner (des duolets et triolets consécutifs), le troisième thème est résolument *unisono* dans les vents. Pour élaborer ses thèmes, Bruckner n'attend même pas jusqu'au développement, dans lequel l'épanouissement de la trompette illustre impérieusement sa supériorité, avant que le premier thème n'introduise la récapitulation en *fortissimo*. Dans la coda, Bruckner mène le thème de la trompette jusqu'à une jubilation triomphante.

L'Adagio de la troisième version est divisé en trois sections (contrairement à la complexité des cinq sections de la première version) : la partie centrale rapide en 3/4 temps est encadrée de deux sections en 4/4. En y regardant de plus près, on peut voir sa structure externe formelle se répéter dans la section médiane, où la partie centrale est intitulée *Misterioso*. Il s'agit de l'un des points forts, dans la musique de

Bruckner, qui fait naître chez son auditoire de profondes associations : associations avec le deuil, les souvenirs ou la méditation ?

Le Scherzo débute par une introduction *crescendo* des cordes, immédiatement suivie par tout l'orchestre de façon dure, désinvolte et presque bellueuse. Ici, on entend peu d'un thème au véritable sens du terme, mais plutôt du son pur auquel un rythme a été fourni. Le trio, toutefois, est une mélodie de *Ländler* (danse folklorique) accompagnée de basses pizzicato.

Le Finale de la troisième version ne contient que 495 mesures, contrairement aux 746 mesures de la première version. Ici, Bruckner et Schalk ont réalisé de fortes suppressions. Au bout de huit mesures, le thème principal, joué *fortissimo*, se déchaîne dans la zone d'intensification de l'ouverture. En outre, le rythme de la première partie du thème est identique à celui du motif de la trompette au début de l'œuvre. Il est déjà clair que ce thème, semblant lancé par une catapulte, ne peut mener à une conclusion. Il sert simplement à nous guider vers des questions plus importantes. L'épisode lyrique est un double thème typique de Bruckner, avec une mélodie dansante dans les premiers violons, qui contraste avec le thème évocateur d'un choral. Le troisième groupe de thèmes dépeint simplement

une figure monumentale en forme de vague en *unisono*, qui acquiert presque une double résonance grâce à la fin de la trille, et plonge dans une descente de plus de deux octaves. Dans la première version, le développement sert de soupape à divers processus refoulés et dramatiques, créant un excès de son qui fournit un matériel motivique simplement rudimentaire ; toutefois, dans les dernières versions, Bruckner procède à un véritable développement des thèmes, dans lesquels la dissipation des tensions a lieu au-dessus de l'explosion du motif de la trompette. Par ailleurs, dans la première version, il a déjà prévu cette explosion pour la récapitulation : cependant, dans la troisième version, il mutile virtuellement la récapitulation, la réduisant à un torse démembré de 30 mesures seulement. Ici, il inclut uniquement le deuxième groupe de thèmes, laissant en quelque sorte le premier ainsi que le thème *unisono* simplement exister dans l'esprit de l'auditeur. Et il n'y a donc pas d'explosion du thème motivique dans la récapitulation. Visiblement, Bruckner accepte les conséquences les plus radicales des événements du développement – le motif y ayant déjà fait son apparition. L'objectif du mouvement, dès le tout début, est de rétablir le motif – et à présent, c'est à la coda de le faire. Dans la dernière partie de

la coda, le thème du premier mouvement réapparaît dans son intégralité, *fortissimo*, mais cette fois-ci dans une clé majeure radieuse, comme un genre d'apothéose.

Tandis que, d'une part, la réduction de la reprise à un torse démembré puisse certainement être expliquée comme étant un ajustement aux conditions de l'accueil réservés aux œuvres à l'époque – elle a donc été « rationalisée » – de l'autre, on est absolument conscient du « changement de concept » précédemment mentionné. Le développement en tant que point central, et non pas en tant qu'objectif du finale, aiguillonne l'auditeur prématurément vers une nouvelle idée de la conclusion finale téléologique, dans laquelle le « telos » (le motif) renvoie simultanément à la pensée cyclique, tel un composant englobant le tout.

Franz Steiger

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

Polyhymnia
AUDIO RECORDING & POSTPRODUCTION

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 Analogsignals. Aus diesem Grunde wird der Großteil der in der Aufnahmekette verwendeten Elektronik in eigener Regie entworfen und hergestellt, einschließlich der Mikrofon-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

Dritte Symphonie

von
Anton Bruckner

I.

Sehr mässig bewegt.

pp

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 449
Made in Germany