



Igor Stravinsky



**Monumentum • Mass
Symphonie de Psaumes**

**J.S. Bach / Stravinsky
Choral-Variationen**

**Collegium Vocale Gent
Royal Flemish Philharmonic**

Philippe Herreweghe



SUPER AUDIO CD

HYBRID MULTICHANNEL

Igor Stravinsky (1882-1971)

Monumentum (1960)

Pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum

Recomposed for instruments by Igor Stravinsky

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | Asciugate i begli occhi | 2. 22 |
| 2 | Ma tu, cagion di quella | 1. 49 |
| 3 | Beltà poi che t'assenti | 2. 23 |

Mass (1948)

For mixed chorus and double wind quintet

- | | | |
|---|-----------|-------|
| 4 | Kyrie | 2. 22 |
| 5 | Gloria | 3. 18 |
| 6 | Credo | 3. 43 |
| 7 | Sanctus | 3. 05 |
| 8 | Agnus Dei | 2. 28 |

Johann Sebastian Bach (1685-1750) / Igor Stravinsky

Choral-Variationen (1956)

Über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm' ich her"

(Choral Variations on the German Christmas carol "Von Himmel hoch")

- | | | | |
|----|---------------|---|-------|
| 9 | Choral | 0. 35 | |
| 10 | Variation I | In canone all'Ottava | 1. 13 |
| 11 | Variation II | Alto modo in canone alla Quinta | 1. 06 |
| 12 | Variation III | In canone alla Settima | 2. 08 |
| 13 | Variation IV | In canone all'Ottava per augmentationem | 2. 07 |
| 14 | Variation V | L'altra sorte del canone al rovescio: | 2. 31 |
| | | 1. alla Sesta, 2. alla Terza, 3. alla Seconda, 4. alla Nona | |

Symphonie de Psalmes (1930)

(Symphony of Psalms)

- | | | |
|----|--|--------|
| 15 | I. Exaudi orationem meam, Domine (<i>Psalm 39, verses 13 and 14</i>) | 2. 55 |
| 16 | II. Expectans expectavi Dominum (<i>Psalm 40, verses 2, 3 and 4</i>) | 5. 44 |
| 17 | III. Alleluia. Laudate Dominum (<i>Psalm 150, complete</i>) | 10. 26 |

Collegium Vocale Gent

Chorus master Christoph Siebert

Mass & Choralvariationen

Soprano Annelies Brants, Kate Hawnt, Roswitha Schmelzl,

Mette Rooseboom, Nathalie Siebert*, Dominique Verkinderen

Alto Gudrun Köllner, Lieve Mertens, Cécile Pilorger*, Bettina Ranch,
Mieke Wouters, Anne-Kristin Zschunke

Tenor Stephan Gähler*, Vincent Lesage, Dan Martin,
Alexander Moritz, Tom Phillips*, Albert Riera

Bass Stefan Drexlmeier, Matthias Lutze*, Sebastian Myrus,
Kai-Rouven Seeger, René Steur, Frits Vanhulle

* soloists Mass

Symphonie de Psalmes

Soprano Annelies Brants, Griet De Geyter, Sylvie De Pauw, Silvia Frigato,
Beate Gartner, Kate Hawnt, Mette Rooseboom, Roswitha Schmelzl,
Nathalie Siebert, Nel Van Hee, Dominique Verkinderen, Kathrin Volkmann

Alto Ursula Ebner, Dominika Hirschler, Gudrun Köllner, Lieve Mertens,
Cécile Pilorger, Bettina Ranch, Beate Westerkamp,
Mieke Wouters, Tiina Zahn, Anne-Kristin Zschunke

Tenor Wolfgang Frisch, Stephan Gähler, Vincent Lesage, Dan Martin,
Alexander Moritz, Tom Phillips, Albert Riera, Florian Schmitt,
Klaus Steppberger, Yves Van Handenhove, René Veen

Bass Martijn de Graaf Bierbrauwer, Stefan Drexlmeier, Joachim Höchbauer,
Thomas Lackinger, Matthias Lutze, Sebastian Myrus, Christian Palm,
Peter Pöppel, Kai-Rouven Seeger, Aloïs Späth, René Steur, Frits Vanhulle

Jan Michiels & Inge Spinetti, Piano (in Symphonie de Psalms)

Royal Flemish Philharmonic
conducted by
Philippe Herreweghe

Recorded live at deSingel, Antwerp, Belgium January 30th & 31st, 2009

Producer: Job Maarse

Balance Engineer: Jean-Marie Geijssen

Recording Engineer: Roger de Schot

Editing: Roger de Schot

Total playing time: 50.47

An unavoidable desire to create

"What is important for the lucid ordering of the work – for its crystallisation – is that all the Dionysian elements which set the imagination of the artist in motion and make the life-sap rise must be properly subjugated before they intoxicate us, and must finally be made to submit to the law: Apollo demands it."

Impossible to claim, therefore, that Igor Stravinsky is a composer of unrestrained excesses! Stravinsky referred in his revelations on composing, *Poetics of Music*, to the classical correlation between Dionysos and Apollo, excess and control, *emo* and *ratio*. By doing so, Stravinsky endowed his neoclassical writing with a certain philosophical permanence. It goes without saying that this ancient correlation, in which Dionysian drive evaporates into Apollonian control, should be tested out in the finales of Stravinsky's 'mythological' compositions. Stravinsky, in fact, always created a remarkably Apollonian musical catharsis in these works. That is how the 'operatorium' *Oedipus rex* ends, with the literally blinding sense of guilt felt by Oedipus whose slowly fading heartbeat drives him to just within the city boundaries of Thebes. The ballet *Apollo* ends with the ephemeral deification of Apollo; the

melodrama of *Perséphone* continues to contemplate the renewal of life in the closing bars; while the ballet *Orpheus* closes, full of significance, with the ascension of Orpheus' lyre into heaven. However, even if one leaves aside these 'mythologically' coloured compositions, Stravinsky was always anxious to produce a final, Apollonian cleansing. Anyone who has experienced, live, the horrifyingly still finale of his ballet *The Fairy's Kiss*, will know how impassive Apollonian Stravinsky can be.

'Impassive' is also the adjective sometimes used to describe Stravinsky's religious music, so it will be no surprise to learn that this part of his oeuvre is less well known than his early, arrhythmic, chest-beating ballet compositions. In an attempt to move away from romantic expression, Stravinsky shifted towards a musical language that was simple in idea, pure in form and straightforward in composition, as well as being deliberately unsophisticated. Let us, once again, hear the master himself: "Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, ... If music appears to express something, this is only an illusion and not a reality." And further: "The essential aim of music is to promote a communion, a



union of man with his fellow-men and with the Supreme Being.”

Stravinsky's style-conscious objectivity and apparent reserve appear to have been extremely handy when it came to writing religious music. It is as if the composer tried to give Apollo a religious aura in this part of his oeuvre. There is indeed a hint of the same Apollonian control with which Stravinsky wrapped his attractive mythologies, but he rephrased his religious compositions to produce uncompromising austerity. His gradually increasing occupation with religious themes was even reflected at the end of his life in his interest in serial (referring to 'rows') composition techniques.

Stravinsky's religious discretion should never be confused with cerebral hermetism; perhaps this is best illustrated in his most famous 'religious' work, the *Symphony of Psalms*. The first movement of this composition is based on Psalm 39 which focuses on a dying person's supplication: "Hear my prayer, O Lord, listen to my cry for help; be not deaf to my weeping. For I dwell with you as an alien, a stranger, as all my fathers were. Look away from me, that I may rejoice again before I depart and am no more." The second movement responds to this plea with the following verses from Psalm 40: "I waited patiently for the Lord; he turned to me and

heard my cry. He lifted me out of the slimy pit, out of the mud and mire; he set my feet on a rock and gave me a firm place to stand. He put a new song in my mouth, a hymn of praise to our God. Many will see and fear and put their trust in the Lord." The 'new song' mentioned here can be heard in the third and last movement of the *Symphony of Psalms* in which the whole song of praise in Psalm 150 resounds.

This spiritual journey is reflected in the music. Stravinsky opens his *Symphony of Psalms* with fidgety rhythms and nervous wails which fit in perfectly with the religious desperation of the text being sung. The second movement is a perfect representation of Stravinsky's Apollonian dictum: in the same way as God places man – in his down-cast state – back on safe ground, Stravinsky forces the orchestra and choir into the most rigid of all musical forms, the fugue – in this case a double fugue. In the closing movement, where the 'new song' resounds, Stravinsky alternates jubilant happiness with devote introspection, and concludes with an unworldly awe (a surprisingly subdued rendering on the word 'dominum'). Thus, we do not need a great deal of imagination to follow the story of spiritual upheaval in the *Symphony of Psalms*; it conveys us via rigid control and supremacy (the fugue) towards

apology, apotheosis and contemplation.

Stravinsky wrote very little music for liturgical settings. There are three short choral works for the Orthodox liturgy, an anthem written on a text by TS Eliot, and just one composition for the *Mass*. Stravinsky's *Mass* was not written to commission, but composed on his own initiative. Although it shares a proclamation of belief with the *Symphony of Psalms*, it lacks musical theatricality. Stravinsky scored his *Mass* for only four-part choir plus 10 wind players, with a surprising lack of musical rhetoric. Both these facts indicate that he wanted to focus on the essence of the *Mass* text. In addition, the archaic scoring (Stravinsky preferred choirboys to women's voices) and the fact that he chose the Latin version of the text, emphasise his desire for compositional purity. During the process of composing, he listened to Mozart's *Masses*; these he criticised as "rococo-operatic sweets-of-sin", so there is no point in searching for neoclassicism in his *Mass*. If Stravinsky did have a model in mind, then it was the art of composing a *Mass* as demonstrated by polyphonic composers such as Guillaume de Machaut. Almost the whole repertoire of Renaissance *Mass* technique is manifested here: Gregorian paraphrase, syllabic chants, homophonic choir passages alternating

with polyphonic interweaving, and antiphonal question-and-answer games, and the occasional decoration on words such as 'Gloria' or 'Sanctus'.

Stravinsky's religious feelings fired him to write orchestral works such as the *Symphony of Psalms* as well as strictly liturgical compositions such as the *Mass*. Between these two extremes, the eccentric Russian explored a wide range of related or intermediate, and religiously charged, forms. As would be expected of a devote neoclassicist, Stravinsky was not above creating a tasteful arrangement or paraphrase, his orchestration of Johann Sebastian Bach's *Choral-Variationen über das Weihnachtslied 'Vom Himmel hoch da komm' ich her'* being the most famous example. Stravinsky did not just place the original choral variations in a completely new setting, he added even more counterpoint lines to Bach's already chock-full vocal interplay. It was a daring move because, by supplementing this almost too familiar composition (described by Milton Babbitt as "the cornerstone of canonic writing"), Stravinsky created an extravagantly layered network. Remarkably, the composer did not merely add a few modern touches at random; he also inserted 'interfering' little motifs and melodies totally according to Baroque rules.

Monumentum pro Gesualdo Venosa ad CD Annum is another of Stravinsky's 'recompositions'. The rather prosaic title says it all; it is a work written in memory of the 400th birthday of Carlo Gesualdo. It was easy to see that, sooner or later during his foray into neoclassicism, Stravinsky would stumble upon this illustrious Renaissance composer. The crunching melody lines and the intense expression that make Gesualdo's eccentric Renaissance music so unique must have sounded very familiar to him. However, instead of paraphrasing this music, Stravinsky showed his respect for his older colleague by re-composing three of his madrigals, although 'recomposition' is perhaps an exaggeration. In fact, Stravinsky only tackled the original score in the case of the first madrigal (*Asciugate i begli occhi*). The other two madrigals (*Ma tu, cagion di quella and Belta poi che t'assenti*) he patched up orchestrally without really adding anything new. In the first madrigal, however, Stravinsky did his best to interpolate himself in the original material. The first 24 bars follow the Gesualdo madrigal obediently, but after that Stravinsky starts to meditate a little over what went before and then switches to a free adaptation of the rest of Gesualdo's material. Stravinsky replaces the original, rather monotonous, setting with a

scintillating vocal interplay, but ends by "reinstating" Gesualdo's harmonies.

Although Stravinsky's *Monumentum* is not religiously inspired as such, it nevertheless reflects something of his increasing interest in exerting control over the interweaving of melody lines. This interest ultimately drove him to the boundaries of serialism, and even beyond. By studying twelve-tone techniques, baroque counterpoint rules and Renaissance interplay of voices, Stravinsky tried constantly to get a better grip on reality (on what might be called the Dionysian chaos) as he got older. He was made for this task: "Since I myself was created, I cannot help having the desire to create". Should we link Stravinsky's growing fascination for control to his religious attitude? For the time being, that has to remain an open question. One thing you can be certain of: this was the expression of his lifelong attempt to achieve Apollonian control.

Tom Janssens

English translation: Christine Davies

Royal Flemish Philharmonic

A stylistically adaptable symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic has the artistic flexibility to be able to interpret a range of styles in a historically responsible manner. The chief conductor, Jaap van Zweden, is responsible for the large-orchestra repertoire. His wide orchestral experience, which includes a period as Leader of the Concertgebouw Orchestra, has helped to shape the unique character of the Philharmonic. To achieve this, he works closely with the principal conductor Philippe Herreweghe who, because of his background, focuses on romantic and pre-romantic repertoire. This orchestra's principal guest conductor is Martyn Brabbins.

The Royal Flemish Philharmonic has its own concert series in the large concert halls. This gives the orchestra a unique position in Flanders. The orchestra performs regularly in the Queen Elisabeth Hall and deSingel in Antwerp, the Centre for Fine Arts in Brussels, De Bijloke and the Concertgebouw



in Bruges. In addition to giving their regular concert series, the orchestra firmly believes in developing educational and social projects to guide children, youngsters and people from all sorts of social backgrounds through the world of symphonic sounds.

The Royal Flemish Philharmonic regularly receives invitations to perform in all the major concert halls around the world: the Musikverein and the Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Concertgebouw in Amsterdam, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonie in Cologne and in Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Arts in Budapest and the National Grand Theatre in Peking. International concert tours in various European countries and in Japan have a firm place in the musical calendar.

Together with the publisher, Lannoo,

the Royal Flemish Philharmonic has created a series of audio books for children. The orchestra can also regularly be heard in Klara radio programmes and seen on the digital television channel EURO1080. The press has acclaimed various of the orchestra's CDs; for example, the Beethoven symphonies that principal conductor Philippe Herreweghe recently recorded (PentaTone). Recent recordings also include Jaap van Zweden conducting the music of Shostakovich (Naïve) and Martyn Brabbins conducting the music of Mortelmans (Hyperion).



Photo: Michel Garnier

Collegium Vocale Gent

Collegium Vocale Gent was founded in 1970 on the initiative of Philippe Herreweghe. It was one of the first ensembles to use the then-new ideas about baroque practice in vocal music performances. Musicians such as Gustav Leonhardt, Ton Koopman and Nikolaus Harnoncourt

immediately took an interest in the Flemish ensemble's fresh, new approach, which led to intensive collaboration. In the mid-1980s the ensemble acquired international fame and was invited to all the major concert halls and music festivals of Europe, Israel, the United States, Russian, South America, Japan, Hong Kong and Australia.

The repertoire of Collegium Vocale Gent is not limited to one particular stylistic period. The ensemble's greatest strength is that, for every project, it can put together the ideal combination of voices for performing Renaissance polyphony, Classical and Romantic oratorios or contemporary music. Baroque music, and in particular the works of J.S. Bach and G.F. Handel, is the mainstay of the ensemble's concert schedule.

The ensemble has built up an extensive discography of over 65 recordings under the direction of Philippe Herreweghe, both singing a cappella and accompanied by the baroque orchestra of Collegium Vocale Gent or the Orchestre des Champs Elysées, primarily with the Harmonia Mundi France and Virgin Classics labels. Recent CDs include the splendid *Psalmi Davidis Poenitentialis* by Orlandus Lassus, Heinrich Schütz's *Schwanengesang* and *Christus, der ist mein Leben* with cantatas of J.S. Bach.

Collegium Vocale Gent has worked with

various baroque orchestras and ensembles such as the Freiburger Barockorchester and Ricercar Consort as well as with traditional symphony orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, Vienna Philharmonic and the Royal Flemish Philharmonic. Besides Philippe Herreweghe the ensemble has been conducted by many leading conductors such as Sigiswald Kuijken, René Jacobs, Daniel Reuss, Philippe Pierlot, Paul Van Nevel, Bernard Haitink, Ivan Fischer, Marcus Creed, James Wood and Peter Phillips.

Collegium Vocale Gent is sponsored by the Flemish Community, the Province of Eastern Flanders and the city of Ghent.

© collegium vocale gent/jens van durme
(February 2009)

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent. There he studied medicine and psychiatry at the university and piano at the Music Academy. He founded the Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale and, later, the Ensemble Vocal Européen, thus establishing himself as a specialist in renaissance and baroque music. Since 1991, he and the Orchestre des Champs-Élysées have applied themselves to playing romantic music on



period instruments. From 1982 to 2001, he served as Artistic Director of the Festival of Les Académies Musicales de Saintes. At the start of the 2008-2009 season, he became the principal guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic. In his capacity as principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe has been focusing for the last ten years on interpreting the pre-romantic and romantic repertoire adequately and refreshingly.

He has also appeared as guest conductor with the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Concerto Köln, the Gewandhausorchester Leipzig, the Royal Concertgebouw Orchestra and other illustrious orchestras and ensembles. Some of his most significant recordings include the vocal masterpieces of Bach (such as the *St Matthew* and *St John Passions*, the *Mass in B Minor* and the *Christmas Oratorio*), an anthol-

ogy of the French 'Grand Motet', the requiem masses by Mozart, Fauré and Brahms, oratorios by Mendelssohn, and Schönberg's *Pierrot lunaire*. He is working on recordings of the complete Beethoven symphonies with the Royal Flemish Philharmonic, in collaboration with the international label PentaTone.

The European musical press acknowledged Philippe Herreweghe's artistic vision by proclaiming him Musical Personality of the Year in 1990. In 1993, Philippe Herreweghe and the Collegium Vocale Gent were appointed Cultural Ambassadors in Flanders. A year later he was awarded the Order of the Officier des Arts et Lettres and in 1997, Philippe Herreweghe received an honorary doctorate from Louvain University. In 2003, he was made a Chevalier de la Légion d'Honneur in France.

Zwanghafter Schöpfergeist

„Für die klare Struktur eines Werkes ist es unabdingbar, dass alle dionysischen Elemente, welche die Phantasie des Komponisten beflügeln und seine Lebenssäfte in Wallung bringen, vollends gebändigt werden – und zwar bevor sie uns vergiften. Letztendlich müssen sie dem Gesetz unterworfen werden: Das fordert Apoll.“

Da behauptete noch jemand, Igor Strawinsky sei ein Komponist gewesen, der unkontrollierten Exzessen gehuldigt habe. Indem er sich in seinem kompositorischen Glaubensbekenntnis *Poetics of Music* auf das klassische Verhältnis von Dionysos und Apoll, Exzess und Kontrolle, Emotion und Verstand berief, verlieh Strawinsky seiner neoklassizistischen Schrift eine philosophische Dimension. Es liegt auf der Hand, diese antike Beziehung, in der sich dionysischer Antrieb in apollinischer Beherrschtheit verflüchtigt, anhand der letzten „mythologischen“ Werke Strawinskys zu überprüfen. So endet das „Operatorium“ *Oedipus Rex* mit dem (wörtlich) verblendeten Schuldbewusstsein des Oedipus, dessen langsam vergehender Herzschlag ihn bis an die Stadtgrenze von Theben treibt. Das Ballett *Apollo* schließt mit der flüchtigen Vergötterung des Apollo; das Melodram *Perséphone* sinnt in den Schlusstakten über die Erneuerung des Lebens nach und das Ballett *Orpheus* schließt bedeutungsvoll mit der Himmelfahrt von Orpheus' Leier. Aber auch in anderen, nicht „mythologisch“ gefärbten Kompositionen wird Strawinskys Streben nach einer finalen, apollinischen Läuterung deutlich. Wer je das erschreckend spannungslose Finale seines Balletts *Le baiser de la fée* erlebt hat, weiß wie leiden-

schaftslos der apollinische Strawinsky sein kann.

Der Begriff „leidenschaftslos“ fällt auch, wenn es um Strawinskys geistliche Musik geht. Und so ist es keinesfalls überraschend, wenn dieser Teil seines Werkes weniger bekannt ist als etwa seine frühen Ballettkompositionen. In dem Versuch, sich den romantischen Ausdrucksmitteln zu entziehen, hatte Strawinsky seit den 1920er Jahren eine Musiksprache entworfen, die einfach im Aufbau, rein in der Form, simpel im Satz und absichtlich ungekünstelt war. Strawinsky: *„Musik ist – aufgrund ihrer Natur – nicht in der Lage, auch nur das Geringste auszudrücken; egal, ob es sich dabei um ein Gefühl, eine psychologische Stimmung oder ein Naturphänomen handelt. Sollte es so aussehen, als ob Musik etwas ausdrücke, ist das reine Illusion und keine Wahrhaftigkeit.“* Und weiter: *„Das wichtigste Ziel der Musik ist das Streben nach Einheit, nach der Vereinigung zwischen Mensch und Mitmensch und natürlich dem Höchsten Wesen.“*

Strawinskys stilbewusste Objektivität und scheinbare Zurückhaltung schienen ihm bei der Komposition geistlicher Werke direkt in die Hände zu spielen; als ob der Komponist in diesem Teil seines Werkes danach strebte, Apollo mit einer religiösen Aura zu umgeben. In der Tat: Jene apolli-

nische Beherrschtheit, mit der Strawinsky seine „mythologischen“ Werke umgab, wandelte sich in seinen geistlichen Werken in eine bedingungslose Strenge. Strawinskys immer intensivere Auseinandersetzung mit der religiösen Materie spiegelte sich an seinem Lebensende in seinem Interesse für serielle (gemeint sind: geregelte) Kompositionstechniken wider.

Dass man Strawinsky religiöse Diskretion nicht mit geistiger Verslossenheit verwechseln darf, zeigt vielleicht am deutlichsten ein Blick auf sein berühmtestes „religiöses“ Werk, die *Psalmensymphonie*. Der erste Satz dieser Komposition bezieht sich auf den 39. Psalm, in dessen Zentrum die flehentliche Bitte des sterblichen Menschen steht: *„Höre mein Gebet, Herr, und vernimm mein Schreien, schweige nicht zu meinen Tränen; denn ich bin Gast bei Dir, ein Fremdling wie alle meine Väter. Lass ab von mir, dass ich mich erquicke, ehe ich dahinfahre und nicht mehr bin.“* Der zweite Satz antwortet hierauf mit den folgenden Versen aus Psalm 40: *„Ich harrete des Herrn und er neigte sich zu mir und hörte mein Schreien. Er zog mich aus der grausigen Grube, aus lauter Schmutz und Schlamm, und stellte meine Füße auf einen Fels, dass ich sicher treten kann; er hat mir ein neues Lied in meinem Mund gegeben, zu loben unsern*

Gott. Das werden viele sehen und sich fürchten und auf den Herrn hoffen.“ Das „neue Lied“ ist dann im dritten und letzten Satz der *Psalmensymphonie* zu hören, in dem das Gotteslob aus dem 150. Psalm erklingt.

Diese religiöse Reise reflektiert die Musik. Strawinsky eröffnet seine *Psalmensymphonie* mit zappeligen Rhythmen und nervösen Klagen, die perfekt zur besungenen religiösen Ratlosigkeit passen. Der zweite Satz ist eine perfekte Wiedergabe von Strawinskys apollinischem Diktum: so wie Gott den niedergeschlagenen Menschen Halt gibt, zwingt Strawinsky Chor und Orchester in die wohl strengste aller musikalischen Formen: die (Doppel) Fuge. Im Finalsatz mit dem „neuen Lied“ wechselt Strawinsky zwischen jubelnder Freude und ergebener Selbstbeobachtung, bevor er das Werk mit weltfremder Entsagung abschließt (jenes überraschende Verstummen auf dem Wort „dominum“). Man braucht demnach nicht viel Phantasie, um in Strawinskys *Psalmensymphonie* jene spirituelle Erschütterung zu erfahren, die über strenge Kontrolle und Beherrschung (Fuge) schließlich zu Abbitte, Apotheose und Kontemplation führt.

Strawinsky komponierte nur wenige Stücke für eine liturgische Aufführung. Neben drei kurzen Chorwerken für die

orthodoxe Liturgie und einen Lobgesang auf einen Text von T.S. Eliot ist nur eine Messkomposition entstanden und die war kein Auftragswerk. Mit der *Psalmensymphonie* teilt die Messe zwar ein und dieselbe Glaubensverkündung, kann ihr in puncto theatralischer Gestik allerdings nicht das Wasser reichen. Die kleine Besetzung (vierstimmiger Chor und zehn Bläser) und der auffällige Mangel an musikalischer Rhetorik verweisen darauf, dass es Strawinsky hier primär um die Essenz des Messtextes ging. Auch die archaisch anmutende Besetzung (Strawinsky zog im Chor Knabenstimmen vor) und die Wahl der lateinischen Textversion unterstreichen sein Streben nach kompositorischer Reinheit. Er hatte während der kompositorischen Arbeit Mozarts Messvertonungen gehört und diese wegen ihre „*rokoko-opernartigen süßen Laster*“ verurteilt. Nach neoklassizistischen Anklängen muss man dann in dieser Messe auch nicht suchen: wenn Strawinsky überhaupt ein Modell vorschwebte, dann waren es die Messvertonungen von polyphonen Komponisten wie Guillaume de Machaut. Nahezu das ganze technische Arsenal von Messen der Renaissance kann hier beobachtet werden: Gregorianische Paraphrasen, syllabische Wortvertonungen, homophone Chorabschnitte im Wechsel mit

vieltimmiger Arbeit, antiphonische Frage- und Antwortspielchen sowie gelegentliche Verzerrungen auf Wörtern wie „Gloria“ oder „Sanctus“.

Strawinskys religiöse Gefühle bewogen ihn, sowohl Orchesterwerke wie die *Psalmensymphonie* als auch streng liturgische Kompositionen wie seine *Messe* zu schreiben. Zwischen diesen Werken erkundete der exzentrische Russe eine große Vielfalt an religiösen Neben- und Zwischenformen. Und wie es sich für einen devoten Neoklassizisten geziemt, scheute er sich nicht, das eine oder andere geschmackvolle Arrangement anzufertigen. Strawinskys Orchesterfassung von Johann Sebastian Bachs *Choral-Variation* über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ ist hierfür das wohl berühmteste Beispiel. Strawinsky umgab die originalen Choralvariationen nicht einfach mit einem orchestralen Gewand, vielmehr fügte er Bachs ohnehin schon „vollgestopftem“ Stimmenspiel noch zusätzliche kontrapunktische Linien hinzu. Es war ein gewagtes Unternehmen, diese bekannte, von Milton Babbitt gar als „*Meilenstein der kanonischen Schreibweise*“ bezeichnete Komposition, mit eigenem musikalischen Material anzureichern, schuf er doch somit ein extravagant geschichtetes Netzwerk.

Dabei ist anzumerken, dass der Komponist nicht einfach so moderne Aspekte hinzufügte, sondern die „störenden“ kleinen Motive und Melodien ganz im Sinne der barocken Regeln einsetzte.

Monumentum pro Gesualdo Venosa ad CD Annum ist eine weitere „Nachkomposition“ von Strawinsky. Wie der prosaische Titel bereits aussagt, wurde das Werk zum Gedenken des 400. Geburtstags von Carlo Gesualdo komponiert. Es war vorhersehbar, dass Strawinsky auf seinem neoklassizistischen „Ausflug“ früher oder später auf das Werk dieses illustren Renaissancekomponisten stoßen würde. Die knirschende Melodieführung und der intensive Ausdruck, die Gesualdos extravagante Renaissancemusik so einzigartig machten, müssen ihm vertraut in den Ohren geklungen haben. Jedoch statt Gesualdos Musik einfach nur zu paraphrasieren, erwies Strawinsky seinem älteren Kollegen jede Ehre, indem er drei seiner Madrigale „nachkomponierte“. Auch wenn das hier eigentlich ein (zu) großes Wort ist: Er bearbeitete beim ersten Madrigal („*Asciugate e begli occhi*“) lediglich mit der originalen Partitur. Die beiden anderen Madrigale („*Ma tu, cagion di quella*“ und „*Belta poi che t'assenti*“) wurden orchestral nachgebessert, ohne dass Strawinsky hier etwas wirklich

neues hinzufügte. Durch das Material des ersten Madrigals hat er sich dagegen regelrecht durchgewühlt. Die ersten 24 Takte folgen streng Gesualdos Madrigal, aber danach geht es los: Strawinsky grübelt anfänglich noch über das Geschehene und wendet sich dann in eine freie Adaption des restlichen Materials. Er ersetzt die originale, ein wenig monotone Vertonung durch ein funkeln des Stimmenspiel. Das Stück endet mit der „Wiederherstellung“ von Gesualdos Harmonik.

Auch wenn Strawinskys *Monumentum* nicht unmittelbar religiös inspiriert ist, so zeigt es doch sein stets wachsendes Interesse an der Beherrschung des Kontrapunkts. Ein Interesse, das ihn schlussendlich bis an die Grenzen der seriellen Musik (und darüber hinaus) trieb. Indem er sich in dodekaphone Techniken, barocke Kontrapunktregeln oder auch die Polyphonie der Renaissance vertiefte, trachtete Strawinsky insbesondere mit zunehmendem Alter danach, die Realität besser in den Griff zu bekommen. Oder wenn man so will: das dionysische Chaos. Dieser Weg war ihm auf den Leib geschrieben: „*Weil nun mal selber erschaffen wurde, kann ich nicht aufhören, selber etwas zu erschaffen*“. In wie weit man Strawinskys wachsende Faszination für Kontrolle mit

seiner religiösen Haltung in Zusammenhang bringen kann, muss offen bleiben. Aber dass sie Ausdruck ist für sein lebenslanges Streben nach apollinischer Beherrschtheit, ist so gut wie sicher.

Tom Janssens

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

Ne pas pouvoir s'empêcher de créer

« *Ce qui compte pour la claire ordonnance de l'œuvre, [...] c'est que tous les éléments dionysiaques qui ébranlent l'imagination du créateur et font monter la sève nourricière soient domptés à propos avant de nous donner la fièvre, et finalement soumis à la loi : c'est Apollon qui l'ordonne.* »

En invoquant dans *La Poétique musicale*, la corrélation classique entre Dionysos et Apollon, excès et contrôle, émotion et raison, Stravinsky a donné à ses écrits néoclassiques une durabilité philosophique. Il va de soi de confronter cette corrélation classique, la pulsion dionysienne s'évanouissant devant la maîtrise apollinienne, aux conclusions de ses compositions « mythologiques ». Dans ces œuvres, Stravinsky veille à chaque fois de façon efficace à une remarquable catharsis musicale apollinienne. C'est ainsi

que « l'opératorio » *Œdipus rex* s'achève sur le sentiment de culpabilité (littéralement) aveuglant d'Œdipe dont le cœur, qui cesse lentement de battre, parvient à l'amener au-delà des murs de la ville de Thèbes. Le ballet *Apollon* se termine quant à lui sur la déification éphémère d'Apollon, tandis que le mélodrame *Perséphone* poursuit dans ses dernières mesures ses rêveries sur le triomphe de la vie. Le ballet *Orphée* conclut pour sa part sur l'image lourde de sens de l'ascension de la lyre d'Orphée.

Mais même en-dehors de ces compositions teintées de « mythologie », le souci de Stravinsky de finir par une purification apollinienne demeure.

Qui a assisté au finale totalement dépourvu d'exaltation de son ballet *Le baiser de la fée*, connaît l'impassibilité dont l'apollinien Stravinsky peut faire preuve.

« Impassible » est aussi un qualificatif parfois employé pour décrire la musique sacrée de Stravinsky. Il n'est donc pas étonnant que cette partie de son œuvre soit moins connue que ses premières compositions de ballets rythmiques et présomptueux. Dans une tentative de se soustraire à l'expression romantique, Stravinsky était passé depuis les années 1920 à un idiome musical de trame et de structure simples, de forme pure, et déli-

bérément sans apprêt. Laissons à nouveau la parole au maître : « [...] je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, un état, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. [...] Si la musique semble exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. » Puis encore : « [...] le sens profond de la musique et sa fin essentielle est de promouvoir une communion, une union de l'homme avec son prochain et avec l'Être. »

L'objectivité stylée de Stravinsky et son apparente réserve s'avèrent donc lui convenir à merveille pour la composition de musique sacrée. Comme si dans cette partie de son œuvre, le compositeur s'efforçait de conférer à Apollon une aura religieuse. On dirait presque que cette même retenue apollinienne dont Stravinsky enveloppe ses séduisantes mythologies, se transforme dans ses compositions religieuses en une rigueur inconditionnelle. Son exposé à thématique religieuse, s'intensifiant graduellement, se reflétait même à la fin de sa vie à travers son intérêt pour des techniques de compositions sérielles (lire : réglementées).

La *Symphonie de psaumes*, l'œuvre « sacrée » la plus célèbre de Stravinsky, est peut-être le meilleur exemple illustrant le fait que sa retenue religieuse ne doit pas

être confondue avec un quelconque hermétisme cérébral. Le premier mouvement de cette composition est basé sur le Psaume 39, dans lequel les supplications de l'homme mortel occupent une place centrale : « Écoute ma prière, Seigneur, et prête l'oreille à mes cris ! Ne sois pas sourd à mes larmes ! Car je suis un étranger, tu m'as accueilli chez toi et avant moi mes pères. Détourne de moi le regard et laisse-moi respirer, avant que je m'en aille et ne sois plus. » Le deuxième mouvement y répond avec les versets du Psaume 40 : « J'avais mis en l'Éternel mon espérance ; et il s'est incliné vers moi, il a écouté mes cris. Il m'a retiré de la fosse, de la boue fangeuse ; et il a dressé mes pieds sur le roc, il a affermi mes pas. Dans ma bouche il a mis un cantique nouveau, une louange à notre Dieu ; que beaucoup le voient, qu'ils aient de la crainte et aient foi dans notre Seigneur. » Ce « cantique nouveau » dont il est question, peut être entendu dans le troisième et dernier mouvement de la *Symphonie de Psaumes*, où retentit dans son intégralité l'hymne du Psaume 150.

Ce parcours religieux se reflète dans la musique. Stravinsky débute sa *Symphonie de Psaumes* par une série de rythmes nerveux et de notes tenues fébriles, qui coïncident parfaitement avec le désespoir religieux chanté. Le deuxième mouvement

est le reflet exact de l'adage apollinien de Stravinsky : tout comme Dieu place l'homme prostré sur le roc et affermit ses pas, Stravinsky force l'orchestre et le chœur dans la plus rigide de toutes les formes musicales, la (double) fugue. Dans le finale, où retentit le « nouveau cantique », Stravinsky alterne joie jubilante et pieuse introspection, pour finalement conclure avec un respect intemporel (avec un immobilisme surprenant sur le mot « dominum »). Il suffit donc d'un peu d'imagination pour lire dans la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky l'histoire d'un désarroi spirituel qui passe par un contrôle et une maîtrise (la fugue) rigides pour parvenir jusqu'à l'apologie, l'apothéose et la contemplation.

Stravinsky n'écrivit que peu de musique destinée à être interprétée dans un cadre liturgique. Outre trois œuvres chorales pour la liturgie orthodoxe et une pour l'église anglicane, sur des textes de T.S. Eliot, il a composé « sa » Messe – qu'il n'a pas écrite sur commande mais sur sa propre initiative. Cette dernière exprime il est vrai la même prédication que la *Symphonie de Psaumes*, mais manque de théâtralité musicale. Le modeste effectif de l'orchestre (un chœur à quatre voix et dix instruments à vent) et la remarquable absence de rhétorique musicale indiquent que c'est l'essence du texte

de la messe qui importait à Stravinsky.

L'orchestration archaïque, également, (Stravinsky préférait les voix d'enfants de chœur à celles de femmes) et le choix du texte en latin, soulignent son aspiration à la pureté compositionnelle. Il condamna les messes de Mozart, qu'il écouta durant le processus de composition, les qualifiant de « délicieuses messes rococo-opératiques ». Inutile de chercher des néoclassicismes du dix-huitième siècle dans cette *Messe* : si tant peu qu'il ait eu à l'esprit quelque modèle, il s'agissait certainement de l'art de la messe de polyphonistes tels que Guillaume de Machaut. C'est donc presque tout l'arsenal des techniques de la messe dans le style de la Renaissance qui est passé en revue : parphrases grégoriennes, disposition syllabique du texte, passages choraux homophones alternant avec enchevêtrement polyphonique, jeux de questions-réponses antiphoniques et fioriture sporadique sur des mots tels que « Gloria » ou « Sanctus ».

Les sentiments religieux de Stravinsky l'incitaient autant à la composition d'œuvres orchestrales comme la *Symphonie de Psaumes* qu'à celle purement liturgique d'œuvres comme la *Messe*. Entre les deux, l'excentrique Russe explora un vaste éventail de formes religieuses secondaires ou intermédiaires. Et comme il se doit de tout dévot

néoclassique, un arrangement ou une paraphrase de bon goût de plus ou de moins ne le gênait pas non plus. L'orchestration par Stravinsky des *Variations sur le choral* « *Vom Himmel hoch da komm' ich her* » de Jean-Sébastien Bach en est l'exemple le plus célèbre. Stravinsky ne se contenta pas d'arranger la partition d'origine des *Variations* dans un mode orchestral, mais il compléta également le jeu des voix - déjà débordant - de Bach en lui ajoutant encore davantage de lignes contrapunctiques. Une entreprise risquée, car en allongeant cette composition archiconnue - nommée par Milton Babbitt « la pierre angulaire de l'écriture canonique » - avec son propre matériel, Stravinsky créa un réseau comportant une infinité d'épaisseurs. Il est à noter dans ce cadre qu'il n'est pas question de quelques touches modernes apportées au hasard par le compositeur mais de petits motifs et mélodies « qui dérangent » ajoutés en suivant strictement les règles baroques.

Monumentum pro Gesualdo Venosa ad CD Annum est une autre des « recompositions » de Stravinsky. Comme son titre peu poétique l'indique, l'œuvre fut écrite en commémoration du quatre-centième anniversaire de Carlo Gesualdo. Il était à prévoir que lors de sa *razzia* néoclassique, Stravinsky se heurterait tôt ou tard à l'œuvre de cet

illustre compositeur de la Renaissance. Les lignes mélodiques grinçantes et l'intense expression qui rendaient aussi unique l'extravagante musique renaissance de Gesualdo durent résonner de façon familière à ses oreilles. Cependant, au lieu de la paraphraser, Stravinsky rendit hommage à son aîné en « recomposant » respectueusement trois de ses madrigaux. Même si « recomposer » est un bien grand mot, puisque Stravinsky se préoccupa uniquement de la partition originale du premier madrigal (*Asciugate i begli occhi*). Les deux autres (*Ma tu, cagion di quella* et *Belta poi che t'assenti*) eurent droit à un rafistolage orchestral sans que Stravinsky leur ajoute véritablement quelque chose de nouveau. Dans le premier madrigal, au contraire, Stravinsky se fraye un passage à travers le matériel d'origine. Les premières vingt-quatre mesures suivent encore bravement la musique de Gesualdo, mais comme on pouvait le prévoir, après avoir encore un peu médité sur ce qui précède, Stravinsky passe à une adaptation libre du reste du matériel de Gesualdo. Stravinsky remplace l'original quelque peu monotone par un étincelant jeu de voix. Il termine ensuite sur un « redressement » harmonique des harmonies de Gesualdo.

Même si le *Monumentum* de Stravinsky n'est pas directement d'inspiration religieuse,

il s'inscrit tout de même dans le prolongement de son intérêt toujours croissant pour la maîtrise du jeu de lignes musical, intérêt qui le mènera finalement jusqu'au sérialisme (et au-delà de ses limites). En se plongeant dans les techniques dodécaphoniques, règles du contrepoint baroque ou jeu de voix de la Renaissance, il essaya d'acquiescer, plus il avançait en âge, de plus en plus de prise sur la réalité ou, si l'on préfère, le chaos dionysiaque. Une tâche qui lui correspondait pleinement : « car ayant moi-même été créé, je ne peux m'empêcher à mon tour de créer. » Dans quelle mesure la fascination croissante de Stravinsky pour le contrôle peut être rattachée à son attitude face à la religion, peut-être ne le saurons-nous jamais, mais nous pouvons en tout cas être sûrs qu'elle est l'expression de son effort perpétuel de maîtrise apollinienne.

Tom Janssens

Traduction française: Brigitte Zwerver-Berret

Mass

Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine, Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus. Agnus Dei. Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis; suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
tu solus altissimus, Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae
visibilibus omnium et invisibilibus.

Mass

*Lord, have mercy upon us,
Christ have mercy upon us,
Lord, have mercy upon us*

*Glory be to God on high,
and peace on earth to men of good will.
We praise Thee, we bless Thee,
we adore Thee, we glorify Thee
we give Thee thanks for Thy great glory.
Lord God, heavenly King,
God, the Father Almighty.
Lord Jesus Christ, the only-begotten Son,
Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
Thou, who takest away the sins of the world,
have mercy upon us; receive our prayer.
O Thou, who sittest at the right hand of the Father,
have mercy on us.
For Thou alone art holy, Thou alone art Lord,
Thou alone art most high, Jesus Christ.
Together with the Holy Ghost,
in the glory of God the Father. Amen.*

*I believe in one God,
the Father Almighty,
maker of heaven and earth,
of all things visible and invisible.*

Credo in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum;
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, Lumen de Lumine:
Deum verum de Deo vero;
Genitum, non factum;
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt;
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de caelis,
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis;
sub Pontio Pilato passus et sepultus est,
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos;
Cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit;
qui cum Patre et Filio simul
adoratur et conglorificatur;
qui locutus est per prophetas.
Credo in unam sanctam Catholicam et
Apostolicam Ecclesiam.

*I believe in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God;
and born of the Father before all ages.
God of Gods, Light of Light,
true God of true God;
begotten, not made;
consubstantial with the Father,
by Whom all things were made;
Who for us men
and for our salvation,
came down from heaven,
and became incarnate by the Holy Ghost of
the Virgin Mary,
and was made man.
He was crucified also for us;
suffered under Pontius Pilate and was buried,
And the third day He arose again according
to the Scriptures.
And ascended into heaven,
and sitteth at the right hand of the Father.
And He is to come again, with glory,
to judge both the living and the dead;
Of whose kingdom there shall be no end.
I believe in the Holy Ghost,
the Lord and Giver of life,
Who proceedeth from the Father and the Son;
Who, together with the Father and the Son,
is adored and glorified;
Who spoke by the prophets.
I believe in one holy Catholic and Apostolic
Church.*

Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi. Amen.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

*I confess one baptism for the remission of sins.
And I expect the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.*

*Holy, holy, holy Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are full of Thy Glory
Hosanna in the highest.
Blessed is he who cometh in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.*

*Lamb of God, that takest away the sins of the world, have mercy upon us.
Lamb of God, that takest away the sins of the world, grant us peace.*



Symphonie de Psalmes

Psalm 39, verses 13 and 14

Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam. Auribus percipe lacrimas meas. Ne sileas, ne sileas. Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres mei.
Remitte mihi, prius quam abeam et amplius non ero.

Psalm 40, verses 2,3 and 4

Expectans expectavi Dominum, et intendit mihi. Et exaudivit preces meas; et exaudivit me de lacumiseriae, et de luto faecis. Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus meos. Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro. Videbunt multi, videbunt et timebunt: et sperabunt in Domino.

Symphony of Psalms

Hear my prayer, O Lord, and with Thine ears consider my calling: hold not Thy peace at my tears. For I am a stranger with Thee: and a sojourner, as all my fathers were. O spare me a little that I may recover my strength: before I go hence and be no more seen.

I waited patiently for the Lord: and He inclined unto me, and heard my calling. He brought me also out of the horrible pit, out of the mire and clay: and set my feet upon the rock, and ordered my goings. And He hath put a new song in my mouth: even a thanksgiving unto our God. Many shall see it and fear: and shall put their trust in the Lord.

Psalm 150

Alleluia. Laudate Dominum in sanctis
Ejus. Laudate Eum in firmamento virtutis
Ejus. Laudate Dominum. Laudate Eum in
virtutibus Ejus. Laudate Eum secundum
multitudinem magnitudinis Ejus. Laudate
Eum in sono tubae. Laudate Eum. Alleluia.
Laudate Dominum. Laudate Eum. Laudate
Eum in timpano et choro, Laudate Eum in
cordis et organo; Laudate Eum in cymbalis
benesonantibus. Laudate Eum in cymbalis
jubilationibus. Laudate Eum, omnis spiri-
tus laudet Dominum. Alleluia.

*Alleluja. O praise God in His holiness: praise
Him in the firmament of His power. Praise
Him in His noble acts: praise Him according
to His excellent greatness. Praise Him in the
sound of the trumpet: praise Him upon the
lute and harp. Praise Him in the cymbals
and dances: praise Him upon the strings and
pipe. Praise Him upon the well-tuned cym-
bals. Let everything that hath breath praise
the Lord. Alleluja.*



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 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



HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

PTC 5186 349
Made in Germany