

BIZET – L'ARLÉSIENNE

Fauré – Masques et Bergamasques

Gounod – Faust Ballet Music

Orchestre de la Suisse Romande

Kazuki Yamada

HYBRID MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

Georges Bizet (1838-1875) **L'Arlésienne**

Suite No. 1

1.	Prélude	6. 50
2.	Minuetto	3. 06
3.	Adagietto	3. 58
4.	Carillon	4. 48

Suite No. 2

Arranged by Ernest Guiraud

5.	Pastorale	5. 42
6.	Intermezzo	4. 02
7.	Menuet	4. 16
8.	Farandole	3. 23

Gabriel Fauré (1845-1924) Masques et Bergamasques

Suite for orchestra Op. 112

9.	Ouverture	3. 45
10.	Menuet	2. 50
11.	Gavotte	3. 36
12.	Pastorale	4. 48

Charles Gounod (1818-1893) **Faust Ballet Music**

13.	Les Nubiennes, valse (Allegretto)	2. 47
14.	Adagio	4. 34
15.	Danse Antique (Allegretto)	1. 47
16.	Variations de Cléopâtre (Moderato maestoso)	1. 44
17.	Les Troyennes (Moderato)	2. 56
18.	Variations du Miroir (Allegretto)	2. 05
19.	Danse de Phryné (Allegro vivo)	2. 46

Total playing time: **69. 56**

**Orchestre de la Suisse Romande
conducted by Kazuki Yamada**

Recording venue Victoria Hall, Geneva,
Switzerland, February 2013

THEATRE MUSIC IN THE CONCERT HALL

When we consider the intrinsic bond between theatre and music, though opera and ballet are what immediately come to mind, there is yet another art form that embodies this association, and which especially in the 19th century enjoyed great popularity: incidental music. In a period in which all theatres had either a pianist or a smaller or larger orchestra in their employ, stage plays were generally accompanied by music – much like in today's films. And just as a substantial part of the drama in opera unfolds in the orchestra pit, the music employed in the theatre likewise provided an additional layer of meaning, rather than mere depictions of mood. Both the overture and the entr'actes (music played between acts) had the role of preparing the audience for what was to take place on stage.

Already in 1739, the German-Danish composer and music theoretician, Johann Adolph Scheibe, voiced his opposition to the widespread use, at the time, of randomly selected overtures to open stage plays. In his view, the overture

always had to be connected to the content of the drama it preceded, and to introduce the work's protagonists through musical means. "It must moreover concern itself with the entire play, while at the same time preparing its beginning, and, correspondingly, also serving as an appropriate introduction to the play's initial entrances." The entr'actes should, according to Scheibe, "address both the close of the preceding act, and the start of the following one. I.e., these interludes must connect both acts with one another, and, as it were, unnoticeably lead the audience from one emotional context to another." And for Scheibe, it was obvious that the music had to be subordinate to the text; i.e., in creating his incidental music, the composer had to follow the character and rhythm of the drama.

In the course of the 19th century, conceptions changed as to the nature and function of music. As a result, music lost its image as a subservient art, ultimately coming to be regarded as autonomous, elevated, sublime and – in the terminology of writer, composer and music critic E.T.A. Hoffmann – the most 'romantic' of all the arts. His contemporary, the influential novelist and poet Ludwig Tieck, was

highly critical in respect of the function of incidental music. In his view, music should be used to conclude a stage play and, in so doing, to retell the drama and its outcome without words. Tieck used the Triumphal Symphony at the end of Beethoven's incidental music to Goethe's play, *Egmont*, to exemplify the task of the composer of such a concluding piece: "Here, he could retell the drama in daring tones, predict the future and accompany the poet in a most worthy manner."

Through, among other things, this paradigmatic shift with regard to the function and status of music, incidental music fell increasingly out of favour. Today, only a few works from the genre are encountered on concert programmes, frequently in abbreviated or adapted form, with their melodrama passages (music which originally accompanied certain important sections of text for the purpose of intensifying their expressive power), normally being left out, as they tend to sound empty without their original dramaturgic contexts.

The Girl from Arles

A good example of an extensive work of incidental music from which today normally only excerpts are heard, is that which Georges Bizet composed to accompany Alphonse Daudet's play, *L'Arlésienne*. Originally, 'L'Arlésienne' was in the form of a short story, published by Daudet in 1866 in the journal, *l'Évenement*. Three years later, Daudet included it in the collection, 'Lettres de mon Moulin,' stories inspired by the landscape, culture and people of Provence. It was the impresario, Léon Carvalho, who, in 1872, asked Daudet to adapt the story as stage play in three acts, in which form 'L'Arlésienne' was premiered on 1 October 1872 at the Théâtre du Vaudeville (today the Gaumont-Opéra cinema) on Paris' Boulevard des Capucines, with incidental music by Bizet. The play failed to become a popular success, and closed after only 21 performances.

'L'Arlésienne' tells the story of two brothers, Frédéric and Janet, who, because of his intellectual handicap, is referred to as 'the innocent.' Frédéric is desperately in love with a girl from the nearby town of Arles (interestingly enough, although the

title of the play refers to her, this 'girl from Arles' never appears on stage), but learns that his beloved is already the mistress of another man. In a flurry of despair, Frédéric decides to marry any girl his mother chooses for him. On his wedding day, Frédéric meets his rival and commits suicide by jumping off a balcony. As a result of the incident, however, Janet is instantly cured of his handicap, with the result that the mother loses one son and gets the other back.

The stifling atmosphere of the play, whose characters are locked into an oppressive world and mental state, inspired Bizet to compose 27 in the main short movements (in addition to an overture and entr'actes, the music also includes choral and dance pieces and numerous passages of melodrama), which not only contribute a great deal of *couleur locale*, but great emotional intensity, as well. The orchestral resources at Bizet's disposal were however limited. The orchestra of 26 featured the following instruments: 2 flutes, an oboe (English horn), a clarinet, 2 bassoons, an alto saxophone, 2 horns, timpani and a tambourin provençal, 7 violins, a viola, 5 cellos, 2 string basses and a piano. Further, a harmonium was

located behind the stage, played by Bizet himself at the premiere.

While the play had been a failure with the public, Bizet was nevertheless aware of the quality of the music he had composed for it. Shortly following the premiere, he therefore arranged a suite comprised of a selection of the most beautiful orchestral portions of the incidental music. Bizet orchestrated the suite for a standard orchestra, plus a part for alto saxophone. The premiere of this *L'Arlésienne Suite* took place in Paris on 10 November 1872, under the baton of Jules Pasdeloup.

For the suite's first movement, Bizet used the overture to the incidental music. Like the overture to his opera, *Carmen*, it consists of three sections, whose original function was to introduce the play's locale and its two protagonists. The first section sets the tone with a march based on a popular Provençal Christmas tune: the 'Marche des Rois' (or 'March of the Kings'), which, under the title, 'Marche de Turenne' (or 'Turenne March'), is attributed to the baroque composer, Jean-Baptiste Lully. The melody in turn serves as the theme for a short series of variations. The overture's second section

features the serene saxophone melody associated in the play with ‘the Innocent.’ The third section presents the music which, in the incidental music, depicts Frédéri’s passion for the girl from Arles. The overture is followed by a Minuet which, in the play, serves as a connection between the second and third acts. The movement’s trio section ends with a written-out diminuendo, in which the strings stop playing, one for one. The minuet section then returns, but now played pianissimo. The tranquil Adagietto was originally used to accompany the melancholy conversation between the shepherd, Balthazar, and Mère Renaud. For the concluding Carillon, Bizet expanded the entr’acte preceding Act III of the play by inserting, as a middle section, music from the melodrama passages which, in the incidental music, had preceded and followed the Adagietto.

The success enjoyed by the suite prompted Ernest Guiraud, Bizet’s friend and the composer of amongst other things, the recitatives for the 1875 Vienna production of Carmen, to arrange, after Bizet’s death, a second Arlésienne Suite. Published in 1879, it opens with the Pastorale which,

in the incidental music, precedes the play’s second act. To it, Guiraud added a middle section employing the music from the textless choral section at the end of the original incidental music. The second movement is an intermezzo. The Minuet is not from the incidental music to L’Arlésienne at all, but from Bizet’s opera, La jolie fille de Perth (or The Fair Maid of Perth) dating from 1866, with the vocal parts being replaced by solos for harp, flute and saxophone, respectively. The finale, Farandole, was taken from the incidental music for the third act and is, like the above-mentioned ‘Marche des Rois,’ based on a Provençal folk tune. The melody is in turn combined with that of the ‘Marche des Rois,’ with which Bizet’s own Suite opens.

Gabriel Fauré is today primarily known as a composer of songs and piano works. But this in fact represents only one side of his oeuvre. Fauré was also very active in the theatrical domain and composed, in addition to the operas Prométhée and Pénélope, incidental music for such plays as Caligula (Dumas), Shylock (Haraucourt, after Shakespeare), La Passion (Haraucourt), Le bourgeois

gentilhomme (Molière), Pelléas et Mélisande (Maeterlinck), Le voile du bonheur (Clemenceau) and his own Masques et bergamasques (or Masks and Bergamasks). The latter work, the result of a commission from Prince Albert I of Monaco for which Camille Saint-Saëns had recommended Fauré, is not a stage play, but in fact a hybrid. Fauré’s aim with Masques et bergamasques was to revive the genre of the divertissement comique, a theatrical entertainment with music and dance, typically of a pastoral or allegorical character, popular in the 17th and 18th centuries at the royal court of France. Yet another criterion was that the piece should evoke the atmosphere of the paintings of Watteau. As the work’s librettist, Fauré obtained the collaboration of René Fauchois, who had already supplied the libretto for Pénélope. Fauchois created a libretto in which figures from the commedia dell’arte – Harlequin, Gilles and Colombine – are spectators of a fête galante on the island of Cythera. I.e., while it is was normally the noble lords and ladies who followed the actions of such actors, it is they themselves who are now in the ‘spotlight.’ The work’s title came from Paul Verlaine’s poem, ‘Clair de lune,’ which Fauré had

already used for a song, and which he again used in Masques et bergamasques, but now in orchestral garb:

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et
bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Your soul is a chosen landscape
Where charming masqueraders and
bergamaskers go. Playing the lute and
dancing and almost. Sad beneath their
fanciful disguises*

(The term bergamasques originally referred to a traditional Italian dance from Bergamo and environs.)

The setting of ‘Clair de lune’ was incidentally not the only music which Fauré recycled for Masques et bergamasques. In fact, most of the incidental music comes from earlier compositions. Three movements came from a symphony which Fauré had written around 1869, but had discarded as ‘immature.’ The madrigal for choir and orchestra, with a text by Armand

Silvestre, had already been composed in 1884 and, in addition to the song, 'Clair de lune,' Fauré employed yet another of his, namely: 'Le plus doux chemin' (or 'A Road most agreeable'), whose text is likewise by Silvestre. The Pavane, with which the work concludes, is Fauré's well-known work of the same name dating from 1887. Indeed the only portion of *Masques et Bergamasques* especially composed for it was the Pastorale.

The premiere of *Masques et bergamasques* took place in Monte Carlo on 10 April 1919. Due to its great success, it was also performed on 4 March of the following year at Paris' Opéra-Comique. Directly following the Monte Carlo premiere, Fauré produced an orchestral suite based on the work, in which, undoubtedly for practical reasons, he entirely eliminated the vocal parts. The Pavane, too, was left out, presumably because it had already been published as a separate work. As a result, the suite consists of the following movements: Overture, Minuet, Gavotte and Pastorale. It would be the composer's last orchestral work.

Faust and mythological beauties

Charles Gounod completed his opera *Faust* in 1858. Its libretto, by Jules Barbier and Michel Carré, is based on Part One of Goethe's play of the same name. Gounod originally had wanted to have the work premiered at the Opéra de Paris, but the work was rejected, as it was considered to be insufficiently attractive. Further, the popularity of a melodrama by Adolphe d'Ennery based on the same material ensured that, initially, no theatre was willing to risk presenting Gounod's *Faust*, and the premiere would not take place until the following year, on 19 March 1859, at the Théâtre-Lyrique on Paris's Boulevard du Temple. The theatre's manager, the above-mentioned Léon Carvalho, who would subsequently play an important role in the coming about of Bizet's *L'Arlésienne*, insisted, prior to the premiere, on substantial cuts, as well as on his wife, the soprano, Marie Miolan-Carvalho, singing the opera's leading female role. Gounod was not very happy with the first performance. Nor did the public react very enthusiastically.

The situation first changed when the Opéra de Paris as yet expressed interest in the work, scheduling a new production of it for 1869. Gounod now subjected the opera to a drastic reworking. He replaced the spoken dialogue with recitatives and also added a number of new scenes. One of these was a large-scale ballet number for Act 5, as part of the *Walpurgisnacht* (or *Walpurgis Night*), in which Mephisto tries to seduce Faust by conjuring up the most beautiful women from classical antiquity. Successively, Cleopatra and her Nubian slave girls, Helen of Troy, the Trojan Women and the Greek courtesan, Phryne, pass in review. The number was almost not written – at least not by Gounod himself. He initially saw little in it and even asked his colleague, Camille Saint-Saëns, to take on the task, who indeed accepted it, but on condition that Gounod would at all times have the option to replace his music, should he himself decide to compose it. According to Saint-Saëns himself, he in fact never wrote a note of the ballet, and never heard another thing about the project.

And the music which Gounod himself ultimately composed would come to be regarded as one of the absolute jewels of the opera literature.

The ballet music is organised in seven sections. Despite the simplicity of its melodic material, Gounod succeeded in conjuring up, in its harmonies and orchestration, an astoundingly sensual sound world, at times reminiscent of the Bacchanal from the Paris version of Wagner's *Tannhäuser* (1861). No wonder that his *Faust* has remained a staple of the opera repertoire and is also regularly performed in concert form. Having choreographed the ballet for a number of opera houses, George Balanchine in 1980 removed it from its operatic context, creating a production of it as an independent work with his New York City Ballet.

Ronald Vermeulen

Translation: Nicholas Lakides

Schauspielmusik im Konzertsaal

Theater und Musik gehören zusammen wie Pech und Schwefel. Dieses Paradigma gilt natürlich in erster Linie für die Oper und das Ballett - aber auch für ein weiteres Genre, das sich vor allem im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute: die Schauspielmusik. In einer Epoche, in der alle Schauspielhäuser entweder über einen Pianisten oder über ein Orchester verfügten, wurden die Bühnenwerke für gewöhnlich permanent von Musik untermalt – so wie wir es heute von der Filmmusik kennen. In der Oper spielt sich ein wichtiger Teil des Dramas im Orchestergraben ab, und dergleichen nahm die Musik auch im Sprechtheater ein Maß an Bedeutung ein, das weit über die bloße Vermittlung atmosphärischer Stimmung hinausging. Die Ouvertüre und die Zwischenaktmusiken dienten den Zuschauern als Einstimmung auf das Bühnengeschehen. Bereits im Jahr 1739 wehrte sich der deutsch-dänische Komponist und Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe gegen den weit verbreiteten Usus, einfach irgendeine beliebige Ouvertüre vor ein Schauspiel zu platzieren. Seiner Meinung nach musste die Ouvertüre stets einen Bezug

zum Inhalt des Bühnenstückes besitzen und darüber hinaus die Hauptpersonen musikalisch einführen. „Sie muss sich also überhaupt auf das ganze Stück beziehen, zugleich aber muss sie auch den Anfang desselben vorbereiten, und folglich mit den ersten Auftritten übereinkommen.“ Die Zwischenaktmusiken sollten sich, so Scheibe, „nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, und nach dem Anfange des folgenden richten. Sie müssen also beide Aufzüge mit einander verbinden, und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemütsbewegung in die andere führen.“ Für Scheibe war es selbstredend, dass der Text Vorrang vor der Musik hat. Der Komponist sollte also bei seiner Arbeit dem Ausdruck, dem Charakter und dem Rhythmus des Dramas folgen.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts änderten sich die Ansichten über die Art und die Funktion von Musik. Musik wurde nun nicht länger als dienende, sondern als autonome, erhabene und feingeistige Kunstform betrachtet. In der Terminologie des Dichters und Komponisten E.T.A. Hoffmann wurde sie nun zur „romantischsten“ aller Künste. Aus diesem Grund stand

der einflussreiche Schriftsteller und Theoretiker Ludwig Tieck der Funktion der Schauspielmusik äußerst kritisch gegenüber. Seiner Meinung nach sollte die Musik eben das Schauspiel beenden und auf diese Weise ohne Worte das Drama und seine Folgen quasi in Tönen nacherzählen. Als Beispiel führt er die Siegiessymphonie an, die am Ende von Beethovens Schauspielmusik zu Egmont steht: „Hier könnte er das Schauspiel kühn wiederholen, die Zukunft darstellen, und den Dichter auf die würdigste Art begleiten.“ Durch diesen Paradigmenwechsel geriet das Genre der Schauspielmusik aus der Mode. Heute stehen nur noch eine Handvoll Werke auf den Konzertprogrammen, häufig in gekürzter oder an die Konzertsituation angepasster Form. Die sogenannten Melodramen (Musik, die bei wichtigen Textpassagen zur Verstärkung der Aussage gespielt wurde) werden in der Regel vollständig weggelassen, weil sie außerhalb des Theaterkontextes ihre Ausdruckskraft verlieren.

Das Mädchen aus Arles

Ein schönes Beispiel für eine umfangreiche Schauspielmusik ist Georges Bizets Partitur für das Schauspiel *L'Arlésienne* (Die Arlesierin) des französischen Autors Alphonse Daudet.

L'Arlésienne erschien zuerst 1866 als Erzählung in der Zeitschrift *l'Événement*. Drei Jahre später nahm Daudet sie dann in seine Sammlung *Lettres de mon Moulin* auf. Diese Sammlung enthielt Geschichten, die von der Landschaft, der Kultur und den Menschen der Provence inspiriert waren. Der Impresario Léon Carvalho bat den Schriftsteller dann 1872, die Geschichte doch in ein dreiaktiges Schauspiel umzuarbeiten. In dieser Form wurde *L'Arlésienne* dann am 1. Oktober 1872 im Théâtre du Vaudeville am Boulevard des Capucines in Paris (dem heutigen Gaumont Opern-Kino) uraufgeführt – mit der Schauspielmusik von Georges Bizet. Erfolg war dem Werk allerdings nicht beschieden und so verschwand es nach gerade einmal 21 Vorstellungen wieder vom Spielplan. In *L'Arlésienne* wird die Geschichte der Brüder Frédéri und Janet erzählt. Janet wird aufgrund seiner geistigen Naivität

als „l'Innocente“ bezeichnet. Frédéri ist hoffnungslos in ein namenloses Mädchen aus dem nahegelegenen Arles verliebt (das übrigens nicht auf der Bühne zu sehen ist), kommt aber dahinter, dass seine große Liebe ein Verhältnis mit einem Anderen hat. In einem Anflug von Verzweiflung heiratet Frédéri das erste beste Mädchen, das seine Mutter für ihn auswählt. An seinem Hochzeitstag begegnet er dem Nebenbuhler und begeht durch einen Sprung vom Heuboden Selbstmord.

Durch dieses Drama wird Janet auf einen Schlag von seiner Umnachtung befreit – die Mutter verliert den einen Sohn und gewinnt den anderen zurück.

Die recht schwüle Atmosphäre des Stücks, mit Protagonisten, die durch ihre enge Weltsicht und ihren Geisteszustand eingeschränkt sind, inspirierte Bizet zur Komposition von 27 häufig recht kurzen Sätzen (neben Ouvertüre und Zwischenaktmusik handelt es sich hierbei um Chöre, Tänze und eine große Anzahl Melodramen). Diese Stücke liefern nicht nur eine gehörige Portion Lokalkolorit, sondern sind auch von großer emotionaler Intensität.

Dabei standen Bizet nur beschränkte instrumentale Mittel zur Verfügung. Das Orchester umfasste lediglich 26 Musiker: 2 Flöten, Oboe (und Englisch-Horn), Klarinette, 2 Fagotte, Alt-Saxophon, 2 Hörner, Pauken und Tambourin provençale, 7 Violinen, eine Bratsche, 5 Violoncelli, 2 Kontrabässe sowie Klavier. Hinter der Bühne stand ein Harmonium, das Bizet bei der Uraufführung selber spielte.

Auch wenn das Schauspiel durchfiel, so war sich Bizet der Qualität seiner Musik doch durchaus bewusst. Kurz nach der Uraufführung stellte er deshalb eine kurze Suite mit den schönsten Orchesterstücken zusammen. Diese Suite instrumentierte er für eine reguläre Orchesterbesetzung, ergänzt um das Alt-Saxophon. Am 10. November 1872 dirigierte Jules Pasdeloup in Paris die Erstaufführung dieser Arlésienne-Suite. Der erste Satz ist die dreiteilige Ouvertüre (Prélude), die den Ort des Geschehens sowie die Hauptpersonen musikalisch einführt. Der erste Abschnitt gibt den Ton mit einem Marsch vor, der auf einer beliebten provenzalischen Weihnachtsmelodie basiert: dem Marche des Rois, der unter dem Titel Marche de

Turenne dem Barockkomponisten Jean-Baptiste Lully zugeschrieben wird. Die Melodie wird dann anschließend zum Thema, dem sich eine Variationenreihe anschließt. Der zweite Abschnitt der Ouvertüre wird von der erhabenen Saxophonmelodie geprägt, die im Schauspiel mit der Person des „l'Innocent“ verknüpft wird. Der dritte Abschnitt ist Frédéri und seiner Leidenschaft für das Mädchen aus Arles gewidmet.

Auf die Ouvertüre folgt ein Minuetto, das ursprünglich Zweiten und Dritten Akt miteinander verband. Der Trio-Abschnitt wird von einem auskomponierten diminuendo beendet – die Streicher hören sukzessive auf zu spielen. Darauf folgt die Reprise des Menuetts „so leise wie möglich“. Das Adagietto ist von erhabenem Charakter und untermalte ursprünglich das melancholische Gespräch zwischen dem Hirten Balthazar und Mère Renaud. Das abschließende Carillon ist der dem dritten Akt vorangehenden Zwischenaktmusik identisch. Bizet weitete diesen Satz aus, indem er Musik aus den Melodramen integriert, die ursprünglich vor und nach dem Adagietto platziert waren.

Der Erfolg der Suite veranlasste den mit Bizet befreundeten Komponisten Ernest Guiraud, der auch die Rezitative für die Wiener Carmen-Inszenierung 1875 komponierte, nach Bizets Tod eine zweite Arlésienne-Suite zusammenzustellen. Diese Suite erschien 1879 und wird von der Pastorale eröffnet, dem Vorspiel zum Zweiten Akt. Guiraud fügte nun einen neuen Mittelteil hinzu, der ursprünglich als Chorsatz das Werk beendete. Zweiter Satz ist ein Intermezzo. Das Menuett stammt merkwürdigerweise nicht aus l'Arlésienne, sondern aus Bizets Oper La jolie fille de Perth aus dem Jahr 1866. Hier werden die Gesangspartien durch Harfe, Flöte und Saxophon ersetzt. Das Finale, eine Farandole, stammt aus dem Dritten Akt und basiert ebenfalls auf einer Volksliedmelodie aus der Provence. Diese Melodie wird mit dem Marche de Roi kombiniert, mit dem Bizets eigene Suite begann.

Verlaine und Watteau

Gabriel Fauré ist heutzutage vor allem als Komponist von Liedern und Klaviermusik bekannt. Aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Fauré war ein echter Theatermann und schrieb neben

den Opern Prométhée en Pénélope auch Schauspielmusik zu Caligula (Dumas), Shylock (Haracourt, nach Shakespeare), Pelléas et Mélisande (Maeterlinck), Le voile du bonheur (Clemenceau) und zur „comédie musicale“ Masques et Bergamasques. Das letztgenannte Stück ist nicht wirklich ein Schauspiel, sondern eher eine Art Hybrid, das im Auftrag des Prinzen Albert I. von Monaco entstand. Fauré wollte ein „divertissement“, ein Schauspiel mit Musik und Tanz von pastoralem oder allegorischem Charakter rekonstruieren. Diese „divertissements“ waren am französischen Hof des 17. und 18. Jahrhunderts sehr populär. Und so sollte das Werk die Atmosphäre der Watteauschen Gemälde atmen. Camille Saint-Saëns hatte Fauré dem Prinzen als Komponisten empfohlen. Als Librettisten kontaktierte man René Fauchois, der früher bereits die Textvorlage zu Faurés Oper Pénélope geschrieben hatte. Fauchois stellte ein Libretto zusammen, in dem typische Figuren aus der commedia dell'arte wie Harlequin, Gilles und Colombine als Zuschauer einem „fête galante“ auf der Insel Cythera beiwohnen. Die adeligen Herren und Damen, die ja normalerweise im Publikum sitzen, werden diesmal selber zum Objekt der

Betrachtung. Der Werktitel stammt aus Verlaines Gedicht Clair de lune, das Fauré bereits früher vertont hatte und jetzt im Orchestergewand erneut verwendete:

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et
bergamasques
Jouant de luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

Außerdem verweist der Begriff „bergamasques“ ebenfalls auf einen italienischen Tanz aus der Umgebung von Bergamo.

Die Vertonung von Clair de lune war übrigens nicht die einzige Musik, die Fauré wieder verwendete. Der größte Teil der Schauspielmusik entstammte früheren Werken. Drei Sätze entnahm er einer um das Jahr 1869 entstandenen Symphonie, die er als unreifes Jugendwerk zur Seite gelegt hatte. Das Madrigal auf einen Text von Armand Sylvestre für Chor und Orchester stammt aus dem Jahr 1884 und neben Clair de lune verwendete Fauré noch ein weiteres, früher geschriebenes Lied: Le plus doux chemin, ebenfalls auf einen Text von Sylvestre. Die berühmte Pavane stammt

aus dem Jahr 1887. Und somit ist lediglich die Pastorale ein Originalstück in dieser Suite.

Die Uraufführung von Masques et Bergamasques fand am 10. April 1919 in Monte Carlo statt; mit derart großem Erfolg, dass das Werk am 4. März des folgenden Jahres in der Opéra Comique in Paris gespielt wurde.

Sofort nach der Uraufführung in Monte Carlo stellte Fauré eine Orchestersuite zusammen, in der er, wohl primär aus aufführungspraktischen Überlegungen, die vokalen Sätze nicht berücksichtigte. Auch die Pavane ließ er außen vor, da sie bereits als Einzelwerk erschienen war. Die Suite besteht demnach aus folgender Satzfolge: Ouverture, Menuet, Gavotte und Pastorale. Sie sollte sein letztes Orchesterwerk sein.

Faust

1858 beendete Charles Gounod die Arbeit an seiner Oper Faust auf ein Libretto von Jules Barbier und Michel Carré, das auf Goethes Schauspiel Faust – der Tragödie erster Teil basiert. Anfänglich wollte Gounod das Werk in der Pariser Opéra zur Uraufführung bringen, aber

das Stück wurde mit Begründung abgewiesen, es sei nicht attraktiv genug. Außerdem trug auch die Popularität eines thematisch ähnlichen Melodrams von Adolphe d'Ennery dazu bei, dass sich kein Theater an den Stoff herantraute. Deshalb fand die Uraufführung erst am 19. März 1859 im Théâtre Lyrique am Boulevard du Temple in Paris statt. Der bereits erwähnte Intendant des Theaters Léon Carvalho, der später eine wichtige Rolle rund um die Entstehung von Bizets l'Arlésienne-Suite spielen sollte, bestand auf substanziellen Kürzungen. Des Weiteren verlangte er, dass seine Gattin, die Sopranistin Marie Miolan-Carvalho, für die weibliche Hauptrolle zu engagieren wäre. Gounod war mit der Aufführung nicht zufrieden und auch das Publikum reagierte alles andere als enthusiastisch. Erst als die Pariser Opéra im Jahr 1869 Interesse am Werk zeigte und im gleichen Jahr eine Neuproduktion auf die Bühne brachte, änderte sich diese negative Grundhaltung der Oper gegenüber. Gounod nahm gravierende Veränderungen an seinem Faust vor. So ersetzte er die gesprochenen Dialoge durch Rezitative und schrieb neue Szenen. Eine davon war ein Ballett für die Walpurgis-Nacht im Fünften Akt. Der

Verführer Mephisto zaubert für Faust die schönsten Frauen des klassischen Altertums herbei-nacheinander treten Cleopatra und ihre nubischen Sklavinnen, Helena von Troja und die trojanischen Frauen sowie die griechische Kurtisane Phryne auf.

Um ein Haare wäre dieses Ballett nicht komponiert wurden, zumindest nicht von Gounod selbst. Er hielt anfänglich wenig von einem Ballett und überlegte, seinen Kollegen Camille Saint-Saëns mit der Aufgabe zu betrauen. Dieser sagte zu. Bedingung war allerdings, dass Gounod jederzeit selber ein Ballett schreiben durfte. Glaubt man Saint-Saëns, so komponierte er keine einzige Note und über das Projekt verlor man kein Wort mehr. Gounods eigene Musik für das Ballett zählt zweifellos zu den Prunkstücken der Oper.

Das Ballett besteht aus sieben Sätzen und obwohl das melodische Material recht simpel ist, gelingt es Gounod, sowohl in der harmonischen Ausgestaltung als auch in der Instrumentierung eine derart sinnliche Klangwelt entstehen zu lassen, die in bestimmten Augenblicken an das Bacchanal der Pariser Fassung

von Wagners Tannhäuser erinnert. So verwundert es nicht, dass diese Musik bis heute zum Kernbestand der Konzertrepertoires gehört. Nach zahlreichen Choreographien für verschiedene Opernhäuser entschied sich der Choreograph George Balanchine, das Ballett aus dem Kontext der Oper herauszulösen und mit seinem New York City Ballet als eigenständiges Werk auf die Bühne zu bringen.

Ronald Vermeulen

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

DE LA MUSIQUE DE THÉÂTRE DANS LA SALLE DE CONCERT

Théâtre et musique sont indissociablement liés. C'est le cas en premier lieu pour l'opéra et le ballet. Toutefois, un troisième genre jouissait d'une forte popularité, notamment au dix-neuvième siècle : la musique de théâtre. À une époque où toutes les salles de théâtre disposaient soit d'un pianiste, soit d'un orchestre de dimension plus ou plus moins modeste, les drames parlés étaient généralement accompagnés par de la musique – comme le sont les films de nos jours. Tout comme, dans l'opéra, une partie importante du drame se joue dans la fosse d'orchestre, dans le théâtre parlé, la musique servait à apporter une signification supplémentaire, qui dépassait de loin la simple description d'ambiance. La musique d'ouverture et d'entracte servait à préparer le public à ce qui allait se jouer sur scène.

Dès 1739, le compositeur et théoricien d'origine germano-danoise Johann Adolph Scheibe mena campagne contre l'utilisation largement répandue d'une ouverture quelconque pour introduire

une pièce de théâtre. Selon lui, l'ouverture devait toujours se rapporter au contenu de la pièce, en même temps qu'introduire musicalement les principaux personnages: « Elle doit en outre concerner l'œuvre toute entière, tout en préparant son début et, en conséquence, servir également d'introduction appropriée à ses entrées initiales. Selon Scheibe, les entractes « doivent s'adresser à la fois à la conclusion de l'acte précédent et au début du suivant, c'est-à-dire que ces interludes doivent connecter ces deux actes l'un avec l'autre et, pour ainsi dire, mener imperceptiblement le public d'un contexte émotionnel à un autre. » Et il était tout naturel pour lui que la musique serve le texte ; ce qui voulait dire que le compositeur devait suivre l'expression, le caractère et le rythme de la pièce.

Dans le courant du dix-neuvième siècle, les idées sur la nature et la fonction de la musique changèrent. La musique ne fut plus considérée comme une forme artistique servile. Bien au contraire, elle fut désormais considérée comme autonome, noble, sublime et – pour garder la terminologie de l'écrivain et compositeur E.T.A. Hoffmann – le plus « romantique » de tous les arts. L'influent écrivain et théoricien Ludwig Tieck se

montre de ce fait très critique à l'égard de la fonction de la musique de théâtre. Dans son idée, la musique devait justement conclure une pièce de théâtre et ainsi raconter le drame et ses conséquences sur le mode non verbal. Il prend pour exemple la *Symphonie de la victoire*, qui conclut l'Egmont de Beethoven : « Ici, il pouvait raconter encore une fois le drame en tonalités audacieuses, prédire l'avenir et accompagner le poète de façon plus digne. » C'est en partie en raison de ce changement de paradigme quant à la fonction et au statut de la musique en tant que forme artistique que le genre de la musique de théâtre tomba en désuétude. Actuellement, seule une poignée de ces œuvres figure encore au programme, et souvent sous une forme condensée ou adaptée à la salle de concert. Ce que l'on appelle les mélodrames - la musique qui souligne les principaux passages pour en accentuer la force d'expression - sont ainsi souvent supprimés, parce que placés hors du contexte théâtral, ils perdent leur éloquence.

La jeune Arlésienne

Un bon exemple de musique de théâtre de grande envergure, dont nous n'entendons maintenant que des fragments, est la musique qu'écrivit Georges Bizet pour la pièce *L'Arlésienne*, de l'écrivain français Alphonse Daudet.

L'Arlésienne fit sa première apparition sous la forme d'une nouvelle histoire, que Daudet publia dans le magazine l'Événement en 1866. Trois ans plus tard, il l'intégra à son recueil *Les lettres de mon Moulin*, histoires inspirées par le paysage, la culture et les habitants de la Provence. Ce fut l'imprésario Léon Carvalho qui demanda en 1872 à l'auteur d'en faire une pièce de théâtre en trois actes. Et c'est sous cette forme que *L'Arlésienne* fut jouée en première le 1er octobre 1872, au Théâtre du Vaudeville, sur le Boulevard des Capucines, à Paris (aujourd'hui le cinéma Gaumont Opéra), accompagnée de la musique composée par Georges Bizet à cet effet. Cependant, la pièce ne remporta pas de succès et fut retirée du programme au bout de 21 représentations.

L'Arlésienne raconte l'histoire de deux frères, Frédéric et Janet, qu'on traitait « d'innocent » en raison de son handicap

mental. Frédéric est désespérément amoureux d'une jeune fille de la ville voisine d'Arles (au demeurant, notons que, même si elle a donné son nom au titre, la jeune fille n'apparaît pas une seule fois sur scène), mais découvre que sa bien-aimée est la maîtresse d'un autre homme. Dans un accès de désespoir, Frédéric épouse la première fille que sa mère a choisie à son intention. Le jour de ses noces, il rencontre son rival et se donne la mort en se jetant d'un balcon. Toutefois, ce drame guérit Janet soudainement, la mère perdant ainsi un fils mais en retrouvant un autre.

L'atmosphère étouffante de la pièce, l'enfermement des personnages dans leur monde et leur état d'esprit oppressants, inspira à Bizet l'écriture de 27 brefs mouvements (outre une ouverture et une musique d'entracte, on y trouve quelques chœurs, de la musique de danse et un grand nombre de mélodrames), qui n'apportent pas uniquement une bonne dose de couleur locale, mais aussi une grande intensité émotionnelle. Les moyens à la disposition de Bizet à cet effet étaient cependant limités. L'orchestre comptait 26 musiciens : 2 flûtes, 1 hautbois (cor anglais), 1 clarinette, 2 bassons, 1

saxophone alto, 2 cors, des timbales et 1 tambourin provençal, 7 violons, 1 alto, 5 violoncelles, 2 contrebasses et 1 piano. Il y avait en outre un harmonium derrière la scène, dont Bizet lui-même joua lors de la première.

Bien que la pièce de théâtre fit un flop, Bizet était tout à fait conscient de la qualité de sa musique. Aussi compilait-il une suite, peu de temps après la première, qui réunit quelques-uns des plus beaux mouvements orchestraux, et qu'il orchestra pour une instrumentation régulière, tout en conservant le saxophone. Le 10 novembre 1872, Jules Pasdeloup dirigea à Paris la première représentation de cette suite, *L'Arlésienne*. Le premier mouvement est formé par l'Ouverture de la pièce. Comme dans l'opéra *Carmen*, il se compose de trois parties qui introduisent le lieu géographique où se passe l'action, ainsi que les deux personnages principaux. Dès la première partie, le ton est donné. Il s'agit d'une marche, basée sur une mélodie provençale populaire de Noël : la *Marche des rois*, qui sous le titre de *Marche de Turenne* est attribuée au compositeur baroque Jean-Baptiste Lully. La mélodie devient ensuite le thème d'une brève série de variations. La deuxième

partie de l'Ouverture est la mélodie sereine du saxophone qui, dans la pièce, est associée à l'Innocent. La troisième partie est la musique qui dépeint Frédéric et sa passion pour la jeune arlésienne.

À l'Ouverture fait suite un menuet qui reliait à l'origine le deuxième et le troisième mouvement. Le mouvement en trois parties s'achève sur un diminuendo de forme non strophique, les violons arrétant un par un de jouer. Puis le menuet reprend : « aussi doucement que possible ». L'Adagietto, serein, accompagnait à l'origine la conversation mélancolique entre le berger Balthazar et Mère Renaud. Le Carillon final constitue l'entracte qui précède le troisième acte. Bizet élargit ce morceau en lui insérant en guise de partie centrale les mélodrames qui, à l'origine, précédaient et suivaient l'Adagietto.

Le succès de cette suite conduisit l'ami de Bizet, le compositeur Ernest Guiraud, qui devait également composer les récitatifs pour la production viennoise de 1875 de l'opéra Carmen, après la mort de Bizet, à créer L'Arlésienne, Suite No. 2. Celle-ci, publiée en 1879, est introduite par la Pastorale : le prélude du deuxième acte,

auquel Guiraud ajouta un mouvement central lequel, à l'origine, formait une partie chorale sans texte qui concluait la pièce. Le deuxième mouvement est un intermezzo. Aussi étrange que cela puisse paraître, le Menuet ne provient pas de *L'Arlésienne*, mais de l'opéra *La jolie fille de Perth*, de Bizet, datant de 1866, dans lequel des solos de harpe, de flûte et de saxophone remplacent les parties vocales. Le finale, Farandole, issu du troisième acte, est également basé sur des mélodies populaires de Provence. Cette mélodie est ensuite associée à celle de la *Marche de Roi*, celle-là même avec laquelle Bizet ouvrit sa propre *Suite*.

Verlaine et Watteau

De nos jours, Gabriel Fauré est principalement connu en tant que compositeur de lieder et de musique pour piano. Mais il ne s'agit que de l'une des faces de la médaille, car Fauré était en outre extrêmement actif au théâtre et, outre des opéras tels que *Prométhée* et *Pénélope*, il écrivit aussi de la musique de *Caligula* (Dumas), *Shylock* (Haraucourt, d'après Shakespeare), *La Passion* (Haraucourt), *Le bourgeois gentilhomme* (Molière), *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck), *Le voile du bonheur* (Clemenceau) et de la « comédie musicale » *Masques et Bergamasques*. Cette dernière œuvre n'est pas véritablement une pièce de théâtre, mais plutôt une œuvre hybride, créée à la demande du prince Albert 1er de Monaco. L'intention de Fauré était de reconstituer un « divertissement », une pièce de théâtre reposante, avec de la musique et de la danse, au caractère généralement pastoral ou allégorique. Ce genre de divertissement, qui était populaire à la cour française des XVII^e et XVIII^e siècles, devait donc respirer l'atmosphère des tableaux de Watteau. Camille Saint-Saëns avait recommandé

Fauré au Prince. René Fauchois fut contacté en tant que librettiste ; il avait déjà écrit le livret de l'opéra *Pénélope* de Fauré. Fauchois composa donc un livret mettant en scène des personnages de la commedia dell'arte - Arlequin, Gilles et Colombine. Les spectateurs assistent à une fête galante sur l'île de Cythère. Alors que ces messieurs et ces dames de la noblesse étaient habitués à suivre le jeu des acteurs, c'étaient eux cette fois-ci qui étaient épiés. Le titre de l'œuvre provient du poème *Clair de lune* de Verlaine, que Fauré avait déjà mis en musique et qu'il utilisait à nouveau, mais cette fois-ci sous forme orchestrale :

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

Le terme de « Bergamasques » se rapporte également à une danse traditionnelle italienne des environs de Bergame.

L'arrangement de *Clair de lune* n'était d'ailleurs pas la seule musique que Fauré réutilisait. La plus grande partie de la musique de théâtre provenait d'œuvres

écrites antérieurement mouvements

Trois étaient issus d'une symphonie qu'il avait composée vers 1869, mais qu'il avait mise de côté, ne la jugeant pas suffisamment mature. Le madrigal, sur un texte d'Armand Sylvestre pour chœur et orchestre date de 1884 et, outre *Clair de lune*, Fauré employa encore un autre lied qu'il avait composé plus tôt : *Le plus doux chemin*, également sur un texte de Sylvestre. La Pavane, qui conclut l'œuvre, est la célèbre *Pavane* de 1887. La Pastorale était le seul élément nouveau.

La première de *Masques et Bergamasques* fut donnée le 10 avril 1919 à Monte Carlo. Le succès fut tel que l'œuvre fut interprétée le 4 mars de l'année suivante à l'Opéra-Comique de Paris.

Immédiatement après la première à Monte Carlo, Fauré compila une suite orchestrale à partir de cette œuvre, dans laquelle il supprima les parties vocales, certainement pour des raisons pratiques. Il supprima également la Pavane, celle-ci ayant déjà été éditée séparément. Cette suite comprend par conséquent une Ouverture, un Menuet, une Gavotte et une Pastorale. Il devait s'agir de sa dernière œuvre orchestrale.

Faust et les beautés mythologiques

En 1858, Charles Gounod mit la dernière main à son opéra Faust, sur un livret de Jules Barbier et de Michel Carré, basé sur la première partie de la pièce de théâtre de Goethe, portant le même nom. Au départ, Gounod voulait que l'œuvre soit jouée en première à l'Opéra de Paris, mais elle fut refusée, n'ayant pas été jugée assez attrayante. En outre, la popularité d'un mélodrame d'Adolphe d'Ennery, employant les mêmes données, fit qu'au départ, aucun théâtre ne voulut s'y risquer. Par conséquent, la première n'eut lieu que le 19 mars 1859 au Théâtre Lyrique, sur le Boulevard du Temple, à Paris. L'intendant du théâtre, Léon Carvalho, déjà cité, qui devait plus tard jouer un rôle important dans la création de *L'Arlésienne* de Bizet, insista pour que des coupes substantielles soient effectuées et imposa son épouse, la soprano Marie Miolan-Carvalho, pour le rôle féminin principal. La première représentation satisfît peu Gounod, et le public ne fit pas non plus preuve d'enthousiasme. Ceci ne changea que lorsque l'Opéra de Paris se montra enfin intéressé par l'œuvre et monta une nouvelle production en 1869. À cette occasion, Gounod remania

rigoureusement l'opéra. Il remplaça les dialogues parlés par des récitatifs et ajouta un certain nombre de scènes. L'une d'entre elles était un ballet qui occupe une place importante au cinquième acte, faisant partie de la Nuit de Walpurgis. Mephisto y tente de séduire Faust en faisant apparaître devant ses yeux les plus belles femmes de l'antiquité classique. L'une après l'autre, on voit défiler Cléopâtre et ses esclaves nubienues, Hélène de Troyes et les femmes troyennes, et la courtisane grecque Phryné.

Il s'en fallut de peu que ce ballet ne vît pas le jour, tout au moins sous la plume de Gounod. Au départ, en effet, n'en ayant pas très envie, il pensa demander à son collègue Camille Saint-Saëns de se charger de cette tâche. Celui-ci accepta, mais à condition que Gounod soit libre de tout temps de remplacer cette musique s'il lui prenait l'envie de composer lui-même un ballet. Selon ses dires, Saint-Saëns ne coucha pas une seule note sur le papier et n'entendit plus parler du projet. Et la musique que Gounod écrivit finalement lui-même, fait incontestablement partie des bijoux de l'opéra.

Le ballet se compose de sept parties, et si le matériel mélodique est simple,

Gounod sut transmettre aux harmonies et à l'orchestration un univers tonal d'une sensualité sans précédent, qui fait à certains moments penser à la Bacchanale de la version parisienne du *Tannhäuser* de Wagner (1861). Il n'est donc pas étonnant que la musique demeure toujours au répertoire et figure régulièrement au programme des concerts. Après avoir réalisé plusieurs fois une chorégraphie pour le ballet à l'intention de diverses salles d'opéra, le chorégraphe George Balanchine le retira en 1980 du contexte de l'opéra et le monta en tant que ballet à part entière avec son New York City Ballet.

Ronald Vermeulen

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

KAZUKI YAMADA

Kazuki Yamada is Principal Guest Conductor of the Orchestre de la Suisse Romande, an appointment which followed his sensational debut with the orchestra in June 2010, one of his first appearances in Europe. In 2009, he was the winner of the 51st Besancon International Competition for young conductors, receiving the Audience Award as well as the Grand Prize. Now rapidly establishing a name for himself on the international scene, Yamada is appearing with such orchestras as Tonkünstler-Orchester, Royal Stockholm Philharmonic and Orquesta Sinfonica y Coro de RTVE, Orchestre de Paris, Philharmonia Orchestra, WDR Sinfonieorchester Köln, St Petersburg Philharmonic, Czech Philharmonic, City of Birmingham Symphony and Gothenburg Symphony.

In Japan, he holds the positions of Principal Conductor of Japan Philharmonic, Music Partner with Sendai Philharmonic and Ensemble Orchestral Kanzawa and Music Director of Yokohama Sinfonietta, an ensemble he founded whilst still a student. Strongly supported by Seiji Ozawa, in August

2012 he conducted Xenakis' opera 'Oresteia' with Tokyo Sinfonietta, as well as a televised semi-staged production of Honegger's 'Jeanne d'Arc au bûcher', with Saito-Kinen Orchestra.

Now resident in Berlin, Yamada was born in Kanagawa, Japan, in 1979. He was awarded the Ataka-Prize in 2001 when he graduated from the conducting course at Tokyo National University of Fine Arts & Music. He also studied under Gerhard Markson at the Mozarteum Salzburg in 2002. In 2011 he received the Idemitsu Music Prize for young artists in Japan.



© Marco Borggreve

Orchestre de la Suisse Romande

**Inaugural concert
November 30, 1918**

Music directors :

Ernest Ansermet (1918-1967)

Paul Klecki (1967-1970)

Wolfgang Sawallisch (1970-1980)

Horst Stein (1980-1985)

Armin Jordan (1985-1997)

Fabio Luisi (1997-2002)

Pinchas Steinberg (2002-2005)

Marek Janowski (2005-2012)

Neeme Järvi (2012-)

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

A former math teacher, Ernest Ansermet, launched the OSR during his collaboration with the Ballets Russes of Sergei Diaghilev. Initially comprised of 62 musicians contracted for six months

per year, the OSR performed in Geneva, Lausanne and in other cities in the French-speaking part of Switzerland. It survived the Great Depression of 1929 and, in 1934, the unexpected (and fortunately temporary) withdrawal of support by the Société suisse de radiodiffusion. In 1937, while scouting a summer home for the OSR, Ansermet became the instigator of the Lucerne Festival. He single-handedly held the reins of his ensemble for almost 50 years. Amongst his successors, we can cite Armin Jordan, who was perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski.

The OSR's collaboration with the Radio Suisse Romande, which began in the 1930s, helped it to become known quickly, as did its recordings with the Decca label starting in the 1940s, a collaboration that would produce more than 100 albums under its founder. At a rate of 5 to 6 vinyl records per year, these recordings were often made at night immediately after concert or opera performances. Ever since, the OSR has collaborated with numerous labels, most recently with PentaTone for the complete symphonies of Anton Bruckner. Also of note is the new collaboration with Chandos.

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

From its earliest days, the OSR has promoted contemporary music. The list of the names of composers whose works it has premiered is long and impressive: Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius

Milhaud, Igor Stravinsky and then later William Blank, Michael Jarrell, Heinz Holliger and Peter Eötvös.

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



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 358
Made in Germany