



COPLAND

COLORADO SYMPHONY • ANDREW LITTON

BILLY THE KID ~ RODEO

complete ballets

EL SALÓN MÉXICO ~ AN OUTDOOR OVERTURE



COPLAND, AARON (1900–90)

1	AN OUTDOOR OVERTURE (1938)	8'17
	BILLY THE KID, Ballet in One Act (1938)	32'23
2	Introduction: The Open Prairie	3'21
3	Street in a Frontier Town	3'12
4	Mexican Dance and Finale: <i>Billy kills his mother's murderer</i>	7'13
5	Prairie Night (Card game at night): <i>Billy cheats Garrett at cards; they quarrel</i>	3'26
6	Gun Battle: <i>Billy is captured by Garrett, turned sheriff</i>	2'31
7	Celebration	3'11
8	Billy in Prison: <i>Murder of the prison guard and escape</i>	1'30
9	Billy in the Desert (Waltz)	3'20
10	Billy's Death	0'58
11	Billy's Funeral: <i>Mourning Mexicans</i>	1'24
12	The Open Prairie Again	2'08
13	EL SALÓN MÉXICO (1933–36)	11'19

	RODEO, Ballet in One Act (1942)	24'10
14	Buckaroo Holiday	7'08
15	Corral Nocturne	4'00
16	Ranch House Party	3'37
17	Saturday Night Waltz	5'14
18	Hoe-Down	4'07

TT: 77'26

COLORADO SYMPHONY YUMI HWANG-WILLIAMS *concertmaster*
 ANDREW LITTON *conductor and honky-tonk pianist*

Music Publisher: Boosey & Hawkes

Aaron Copland was among the first Americans to study composition in Paris with the legendary pedagogue Nadia Boulanger, who was to guide many of the country's finest composers. When he returned home in 1924, Copland was determined to use Boulanger's training and inspiration to help found a unique style for American concert music, free from the weighty Germanic traditions that had encumbered it for more than a century. He turned first to the obvious indigenous music – jazz – in such works from the late 1920s as the Piano Concerto and *Music for the Theater*, but he soon realized that that particular well of inspiration would quickly run dry for a classical composer. After a short but fruitful excursion through a more abstract style (*Piano Variations*, *Short Symphony*), Copland set out in another direction, which he articulated in *The New Music* in the early 1930s: 'I began to feel an increasing dissatisfaction with the relations of the music-loving public and the living composer. It seemed that we composers were in danger of working in a vacuum. Moreover, an entirely new public for music had grown up around the radio and the phonograph. It made no sense to ignore them and to continue writing as if they did not exist. I felt that it was worth the effort to see if I couldn't say what I had to say in the simplest possible terms.'

An Outdoor Overture (1938)

In his autobiography Copland wrote: '*An Outdoor Overture* owes its existence to the persuasive powers of Alexander Richter, head of the music department of the High School of Music and Art in New York City... Richter won me over when he explained that my work would be the opening gun in a campaign the school planned to undertake with the slogan: "American Music for American Youth"... Mr. Richter suggested a single movement between five and ten minutes in length and optimistic in tone which would appeal to the adolescent youth of this country... When I played the piano sketch for him, Richter remarked that it seemed to have an open air

quality. Together we hit on the title *An Outdoor Overture*. It is scored for the usual symphony orchestra, but without tuba. “Don’t forget the percussion section!” said Mr. Richter. The percussion section was therefore not forgotten.’

To quote Copland’s own program note, ‘the piece starts in a large and grandiose manner with a theme that is immediately developed as a long solo for the trumpet with a string *pizzicato* accompaniment. A short bridge passage in the woodwinds leads imperceptibly to the first theme of the *allegro* section, characterized by repeated notes. Shortly afterwards, these same repeated notes, played broadly, give us a second, snappy march-like theme developed in canon form... There is an abrupt pause, a sudden *decrescendo*, and the third, lyric theme appears, first in the flute, then in the clarinet, and finally, high up in the strings. Repeated notes on the bassoon seem to lead the piece in the direction of the opening *Allegro*. Instead, a fourth and final theme evolves – another march theme, but this time less snappy, and with more serious implications. There is a build-up to the opening grandiose introduction again, continuing with the trumpet solo melody, this time sung by all the strings in a somewhat smoother version. A short bridge section based on a steady rhythm brings a condensed recapitulation of the *Allegro* section. At a climactic moment, all the themes are combined. A brief coda ends the work on the grandiose note of the beginning.’

Billy the Kid, Ballet in One Act (1938)

In 1937, Lincoln Kirstein, director of the American Ballet Caravan (the adventurous predecessor of the New York City Ballet), announced that the company was ‘working on Aaron Copland’s *Billy the Kid*’, a ballet about the notorious outlaw of the Old West famed in ballad and legend. For inspiration, Kirstein had given the composer a book of cowboy tunes, even though Copland admitted a marked antipathy to such music at the time. As he studied the simple, unaffected songs, however, he

came to realize that they were not only an excellent source of material for the new ballet, but that they also opened a path to the more straightforward, popular style that he sought. His fondness for these songs grew as he worked with them, and he later admitted that he could not imagine *Billy the Kid* without them. Among those he included in the ballet score were *The Old Chisholm Trail*, *Git Along*, *Little Dogies*, *Great Granddad*, *Good-bye*, *Old Paint* and *Bury Me Not on the Lone Prairie*, but he omitted *Home on the Range* because, he said, ‘I had to draw the line somewhere’. The lean-textured folksiness that Copland devised for *Billy the Kid* was carried into his other great ballets, *Rodeo* and *Appalachian Spring*, works that exerted an impact on the worlds of music and dance rivaling that of Stravinsky and Diaghilev in the 1920s. The popularity of Copland’s ballets was both instantaneous and durable, and with them he became the most respected, famous and frequently performed of all American composers.

Before the première of the ballet in 1938, Lincoln Kirstein wrote: ‘Billy the Kid is not the hero of this ballet but rather... the times in which he lived.’ The only three named characters in the ballet are Billy the Kid, Pat Garrett – Billy’s fellow outlaw who later became sheriff and his nemesis – and ‘Alias’, who in various incarnations is killed by Billy the Kid. Eugene Loring, who made the choreography and danced the title role in the first production, later described Alias as the evil in Billy’s nature: ‘what he tries to annihilate [but] cannot’.

The score is prefaced by Copland’s synopsis of the ballet’s plot: ‘The action begins and closes on the open prairie. The central portion of the ballet concerns itself with the significant moments in the life of Billy the Kid. The first scene is a street in a frontier town. Familiar figures amble by. Cowboys saunter into town, some on horseback, others with their lassoes. Some Mexican women do a *jarabe* (a Mexican folk dance) that is interrupted by a fight between two drunks. Attracted by the gathering crowd, Billy is seen for the first time as a boy of twelve with his

mother. The brawl turns ugly, guns are drawn, and in some unaccountable way, Billy's mother is killed. Without an instant's hesitation, in cold fury, Billy draws a knife from his cowhand's sheath and stabs his mother's slayers. His famous career has begun. In swift succession we see episodes from Billy's later life. At night, under the stars, in a quiet card game with his outlaw friends. Hunted by a posse led by his former friend Pat Garrett. Billy is pursued. A running gun battle ensues. Billy is captured. A drunken celebration takes place. Billy in prison is, of course, followed by one of Billy's legendary escapes. Tired and worn in the desert, Billy rests with his girl. Starting from a deep sleep, he senses movement in the shadows. The posse has finally caught up with him. It is the end.'

El Salón México (1933–36)

Copland explained that the inspiration for his *El Salón México* was a visit south of the border in 1932: 'Perhaps my piece might never have been written if it hadn't been for the existence of the "Salón México". I remember reading about it for the first time in Anita Brenner's guide book. Under "Entertainment" she had this entry: "Harlem type nightclub for the peepul [sic], grand Cuban orchestra, Salón México. Three halls: one for people dressed in your way, one for people dressed in overalls but shod, and one for the barefoot." Miss Brenner forgot to mention the sign on the wall that said: "Please don't throw lighted cigarette butts on the floor so the ladies don't burn their feet." The unsuspecting tourist should also have been warned that a guard stationed at the bottom of the steps leading to the "three halls" would nonchalantly frisk you as you started up the stairs just to be sure that you had checked all your "artillery" at the door. One other curious custom, special to the Salón México, might as well be mentioned here: when the dance hall closed its doors at 5:00 a.m. it hardly seemed worthwhile for the overalled patrons to travel all the way home, so they curled themselves up on the chairs around the walls for a quick

two-hour snooze before getting to a seven o'clock job in the morning... It wasn't the music that I heard there, or the dances that attracted me, so much as the spirit of the place. In some inexplicable way, while milling about in those crowded halls, one really felt a live contact with the Mexican people – their humanity, their separate shyness, their dignity and unique charm... At any rate, I soon found myself looking for suitable folk material for *El Salón México*...'

In his preface to the orchestral score, Gerald Abraham commented on Copland's technique in this work: 'Although the material of *El Salón México* is practically all derived from three or four melodies printed in the collections of Campos and Toor, none of these is quoted completely in its original form. The operative word is "derived". Copland has mentally absorbed the spirit and the characteristic idioms of Mexican folk music in general, and of these three or four tunes in particular, and reproduced them in music that is in all essentials his own. The original melodies have been altered both melodically and rhythmically, and always subtilized in the process.'

Rodeo, Ballet in One Act (1942)

The great success of *Billy the Kid* in the autumn of 1938 prompted the Ballet Russe de Monte Carlo to commission Copland four years later to write a second ballet on a cowboy theme; Agnes de Mille was engaged to devise the scenario and the choreography. Copland worked quickly on the score for *Rodeo*, composing it between May and September while teaching at Tanglewood. His music reflects the plot's folksiness and unaffected characters in its lean, uncluttered style, its quotations of traditional American melodies and its ebullient spirit, and the ballet's première at the Metropolitan Opera House in October was rousing success: 'We took an extraordinary number of curtain calls that night', the composer recalled.

Rodeo is set on a cattle ranch in the American Southwest; the action takes place on a Saturday afternoon and evening. As the curtain rises (*Buckaroo Holiday*), the

Cowgirl, the Head Wrangler and the Champion Roper are seen leaning against a fence in the corral waiting for the start of the weekly rodeo, when the local cowboys gather to show off their riding and roping skills. The tomboyish Cowgirl, dressed in breeches, tries to catch their eye by imitating the cowboys' feats, but she is ignored when several well-turned-out girls from Kansas City visiting the Rancher's Daughter sashay toward the corral. Copland's music incorporates two western folk songs, *Sis Joe* and *If He'd Be a Buckaroo by Trade*. Dusk settles over the ranch to the strains of *Corral Nocturne*, a modest, expressive song suffused with the moonlit stillness of the prairie. Though no folk songs are heard in this movement, its themes are imbued with the manner and mood of countless familiar vernacular melodies.

Scene II is set at that evening's dance. De Mille envisioned this *Ranch House Party* as 'Dance music inside. Night music outside', with the honky-tonk piano of the opening sequence accompanying the festivities inside before the Cowgirl is noticed sitting pensively on the porch in the moonlight. The Roper and the Wrangler stroll out and try to cheer the Cowgirl up before heading back inside. Left alone, she disappears as the dance continues to the accompaniment of *Saturday Night Waltz*, which exudes an air of faded courtliness and manners-carefully-observed. The rhythm of the dance sways gently between 3/4 and 6/8, as though the participants were not quite sure about the proper pattern of the steps. When the Cowgirl reappears, she is clad in a pretty dress with her hair done up in a bow, and both the Roper and the Wrangler immediately notice her transformation into a fetching young lady. Both invite her to dance and she chooses the Roper — though with a wistful glance at the Wrangler. For the infectious *Hoe-Down* that closes the ballet, Copland borrowed the traditional tunes *Bonyparte* and *McLeod's Reel* to portray the foot-stomping, country fiddling and swaggering bravado of a rousing Western square dance.

© Dr Richard E. Rodda 2014

One of the leading orchestras in the United States, the **Colorado Symphony** performs more than 150 concerts annually at Boettcher Concert Hall in downtown Denver and across Colorado. Led by internationally renowned music director Andrew Litton, the Colorado Symphony is home to eighty full-time musicians, representing more than a dozen nations, and regularly welcomes the most celebrated artists from the world of symphonic music and beyond. Every season, the Colorado Symphony serves more than 250,000 people from all walks of life, performing a range of musical styles, from traditional to contemporary. Recognized as an incubator of innovation, creativity and excellence, the Colorado Symphony continually expands its reach through education, outreach, and programming. The Colorado Symphony partners with the state's leading musical artists, cultural organizations, corporations, foundations, sports teams, and individuals to expose diverse audiences to the transformative power of music.

For further information please visit www.coloradosymphony.org.

Andrew Litton, music director of the Colorado Symphony since 2013, has held the same position with the Bergen Philharmonic Orchestra (2005–15) and the Dallas Symphony (1994–2006). He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. Beginning in 2015 he is also the music director of the New York City Ballet, and since 2003 he has been artistic director of the Minnesota Orchestra's Sommerfest. As guest conductor Andrew Litton appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as the Metropolitan Opera, Royal Opera Covent Garden, Carnegie Hall, Vienna's Musikverein and the BBC Proms. His extensive discography has received awards such as the Grammy, Diapason d'Or de l'Année and *Gramophone* Awards.

Andrew Litton received his master's degree from the Juilliard School in piano

and conducting. He is an accomplished pianist, and often conducts from the keyboard and enjoys performing chamber music with his orchestra colleagues. Notable among his recordings as a pianist is *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] with his interpretations of original Peterson improvisations. In 2011 Andrew Litton was the recipient of the Royal Norwegian Order of Merit in recognition of his work with the Bergen Philharmonic Orchestra.

For further information please visit www.andrewlitton.com

Aaron Copland war einer der ersten Amerikaner, der bei der legendären Pädagogin Nadja Boulanger in Paris studierte, von der viele der bedeutendsten Komponisten der USA wichtige Anregungen erhielten. Als er im Jahr 1924 in seine Heimat zurückkehrte, war Copland entschlossen, mithilfe dieser Ausbildung und dieser Inspiration dazu beizutragen, eine eigenständige amerikanische Konzertmusik zu etablieren, die von der gewichtigen deutschen Tradition, die sie seit mehr als einem Jahrhundert belastete, befreit wäre. Ende der 1920er Jahre beschäftigte er sich in Werken wie dem Klavierkonzert und der *Music for the Theater* zunächst mit der originären Musik seiner Heimat – dem Jazz –, erkannte aber bald, dass diese besondere Inspirationsquelle für einen „klassischen“ Komponisten schnell versiegte. Nach einer kurzen, aber fruchtbaren Exkursion hin zu einem abstrakteren Stil (*Piano Variations*, *Short Symphony*) schlug Copland eine andere Richtung ein; in *The New Music* äußerte er sich dazu folgendermaßen: „Ich spürte allmählich eine wachsende Unzufriedenheit mit der Beziehung zwischen dem musikalisch interessierten Teil der Öffentlichkeit und den lebenden Komponisten. Es schien, als ob wir Komponisten Gefahr liefen, in einem Vakuum zu arbeiten. Darüber hinaus war an den Radios und Phonographen ein völlig neues Musikpublikum entstanden. Es zu ignorieren und weiter zu komponieren, als ob es nicht existierte, machte keinen Sinn. Ich glaubte, es würde sich lohnen herauszufinden, ob ich das, was ich zu sagen hatte, nicht auf die denkbar einfachste Weise sagen konnte.“

An Outdoor Overture (1938)

In seiner Autobiographie schrieb Copland: „*An Outdoor Overture* [*Eine Freiluftouvertüre*] verdankt ihre Existenz der Überzeugungskraft von Alexander Richter, dem Leiter der Musikabteilung der High School of Music and Art in New York City ... Richter hatte mich für sein Vorhaben gewonnen, als er mir erklärte, dass

mein Werk der Startschuss zu einer Schul-Kampagne unter dem Motto „Amerikanische Musik für amerikanische Jugendliche“ sein würde... Herr Richter schlug ein einsätziges Werk von fünf bis zehn Minuten Dauer und optimistischem Ton vor, das den Jugendlichen dieses Landes gefallen würde... Als ich ihm am Klavier meinen Entwurf vorspielte, bemerkte Richter, er klinge nach freiem Himmel. Gemeinsam kamen wir auf den Titel *An Outdoor Overture*. Die Besetzung sieht – bis auf die Tuba – normale Symphonieorchestergröße vor. ‚Vergessen Sie die Schlagzeuggruppe nicht‘, sagte Herr Richter. Und so wurde die Schlagzeuggruppe nicht vergessen.“

„Das Stück“, so Copland in einem Werkkommentar, „beginnt mit großer, grandioser Geste und einem Thema, das sofort als langes, von Streicherpizzikato begleitetes Trompetensolo weiterentwickelt wird. Eine kurze Überleitung der Holzbläser führt unmerklich zum ersten Thema des *Allegro*-Teils, das von Tonwiederholungen geprägt ist. Wenig später entsteht aus denselben, jetzt breiter gespielten Tonwiederholungen ein zweites, bissiges Marschthema, das kanonisch durchgeführt wird... Eine abrupte Pause, ein plötzliches Decrescendo – und das dritte, lyrische Thema erscheint: zuerst in der Flöte, dann in der Klarinette, und schließlich, hoch oben in den Streichern. Tonwiederholungen des Fagotts scheinen zum Eingangs-*Allegro* zurückrufen zu wollen. Stattdessen entwickelt sich ein viertes und letztes Thema – ein weiteres Marschthema, diesmal aber weniger bissig und mit ernsteren Implikationen. Das Geschehen mündet in eine Reprise der grandiosen Einleitung samt Solotrompeten-Melodie, die nun von allen Streichern auf eine etwas geschmeidigere Weise gesungen wird. Eine kurze Überleitung auf der Grundlage eines gleichmäßigen Rhythmus führt zu einer verkürzten Reprise des *Allegro*-Teils; als ein Höhepunkt erklingt die Kombination aller Themen. Eine kurze Coda beschließt das Werk im grandiosen Tonfall seines Anfangs.“

Billy the Kid, Ballett in einem Akt (1938)

Im Jahr 1937 gab Lincoln Kirstein, Direktor des amerikanischen Ballet Caravan (der experimentelle Vorläufer des New York City Ballet), bekannt, dass die Compagnie „an Aaron Coplands *Billy the Kid*“ arbeite, einem Ballett über den berühmten Gesetzlosen des Wilden Westens, den unzählige Erzählungen und Legenden berühmt gemacht hatten. Zur Inspiration hatte Kirstein dem Komponisten ein Buch mit Cowboy-Liedern gegeben, obwohl Copland damals eine deutliche Abneigung gegen derlei Musik hegte. Doch als er die einfachen, ungekünstelten Lieder näher betrachtete, erkannte er, dass sie nicht nur eine ausgezeichnete Materialquelle für das neue Ballett bildeten, sondern auch einen Weg hin zu dem gradlinigeren, volksnahen Stil hin eröffneten, der ihm vorschwebte. Sein Faible für diese Lieder wuchs, je mehr er sich mit ihnen beschäftigte, und später bekannte er, er könne sich *Billy the Kid* nicht ohne sie vorstellen. Zu den in der Ballettmusik verwendeten Liedern gehören *The Old Chisholm Trail*, *Git Along*, *Little Dogies*, *Great Granddad*, *Good-bye*, *Old Paint* und *Bury Me Not on the Lone Prairie*; auf *Home on the Range* aber verzichtete er: „Irgendwo musste ich eine Grenze ziehen.“ Den satztechnisch schlanken Volkston, den Copland für *Billy the Kid* entwickelte, übertrug er auf seine anderen großen Ballette *Rodeo* und *Appalachian Spring* – Werke, die auf die Musik- und Ballettwelt einen ähnlichen Einfluss ausübten, wie es jene von Strawinsky und Diaghilew in den 1920er Jahren getan hatten. Die Popularität von Coplands Balletten war spontan und nachhaltig zugleich; sie machten ihn zu dem angesehensten, berühmtesten und meistaufgeführten aller amerikanischen Komponisten.

Vor der Premiere des Balletts im Jahr 1938 schrieb Lincoln Kirstein: „Nicht Billy the Kid ist der Held dieses Balletts, sondern ... die Zeit, in der er lebte.“ Die einigen drei namentlich genannten Charaktere in diesem Ballett sind Billy the Kid, Pat Garrett (einst Billys geachteter Weggenosse, später Sheriff und sein Erzfeind) und „Alias“, der in verschiedenen Inkarnationen von Billy the Kid getötet wird.

Eugene Loring, der für die Choreographie der Premierenproduktion verantwortlich zeichnete und auch die Titelrolle tanzte, beschrieb Alias als das Böse in Billys Seele, „das er vergeblich auszulöschen sucht“.

Der Partitur hat Copland eine Inhaltsübersicht vorangestellt: „Die Handlung beginnt und endet auf offener Prärie. Der Hauptteil des Balletts beschäftigt sich mit den bedeutenden Momenten im Leben von Billy the Kid. Die erste Szene zeigt eine Straße in einer Grenzstadt. Vertraute Gestalten bummeln vorbei. Cowboys kommen in die Stadt, einige zu Pferd, andere mit ihren Lassos. Einige mexikanische Frauen tanzen einen Jarabe (ein mexikanischer Volkstanz), der von einer Auseinandersetzung zweier Betrunkener unterbrochen wird. Von der zusammenlaufenden Menschenmenge angezogen, sieht man Billy erstmals als Jungen von zwölf Jahren mit seiner Mutter. Die Schlägerei nimmt einen hässlichen Verlauf, Pistolen werden gezogen, und auf unerklärliche Weise wird Billys Mutter getötet. Ohne zu zögern, zieht der Stallknecht Billy in kalter Wut ein Messer und ersticht die, die seine Mutter töteten. Seine berühmte Karriere hat begonnen. In rascher Folge sehen wir Episoden aus Billys späterem Leben. Nachts, unter dem Sternenhimmel, bei einem ruhigen Kartenspiel mit seinen gesetzlosen Freunden. Gejagt von einem Trupp, der von seinem einstigen Freund Pat Garrett angeführt wird. Billy wird verfolgt. Ein Feuergefecht folgt. Billy wird gefangen genommen. Ein feucht-fröhliches Fest. Die Gefängniszene mündet, natürlich, in einen von Billys legendären Ausbrüchen. Müde und ausgelaugt liegt er in der Wüste mit seinem Mädchen. Aus tiefem Schlaf auffahrend, spürt er, dass sich im Dunkel etwas bewegt. Die Verfolger haben ihn letztlich eingeholt. Es ist das Ende.“

El Salón México (1933–1936)

Die Anregung zu *El Salón México*, so Copland, habe er bei einem Besuch im Jahr 1932 empfangen: „Hätte es den ‚Salón México‘ nicht gegeben, wäre mein Stück vielleicht nie geschrieben worden. Ich erinnere mich, darüber zuerst in Anita Bren-





ners Reiseführer gelesen zu haben. Unter ‚Unterhaltung‘ befand sich folgender Eintrag: ‚Nightclub à la Harlem für die ‚peepul‘ [Nachahmung des Dialektausdrucks für ‚people‘ (Volk)], großes kubanisches Orchester, Salón México. Drei Säle: Einer für Leute, die wie Sie angezogen sind; einer für Leute in Overalls, aber beschuht; einer für die Barfüßigen.‘ Frau Brenner hatte vergessen zu erwähnen, dass auf einem Schild an der Wand zu lesen stand: ‚Bitte werfen Sie keine brennenden Zigarettenkippen auf den Boden, damit die Damen sich nicht die Füße verbrennen.‘ Auch hätte man den ahnungslosen Touristen warnen können, dass ihn am Fuße der zu den ‚drei Sälen‘ führenden Treppe ein Wächter gleichmütig filzen würde, um sicherzugehen, dass er auch wirklich seine gesamte ‚Artillerie‘ an der Tür abgegeben hatte. Noch ein weiterer, für den Salón México charakteristischer Brauch sei erwähnt: Wenn der Tanzsaal um 5:00 Uhr morgens seine Pforten schloss, fanden die Gäste im Overall es kaum der Mühe wert, nach Hause zu gehen; stattdessen machten sie es sich auf den Stühlen entlang der Wände bequem, taten ein zwei-stündiges Nickerchen und traten dann ihren Sieben-Uhr-Job an ... Mehr als die dort erklingende Musik oder die Tänze zog mich die Atmosphäre dieses Ortes an. Auf schwer erklärliche Weise hatte man beim Durchwandern dieser überfüllten Säle wirklich das Gefühl, mit dem mexikanischen Volk in lebendiger Verbindung zu stehen – mit seiner Menschlichkeit, seiner ganz eigenen Schüchternheit, seiner Würde und seinem einzigartigen Charme ... Wie dem auch sei: Bald befand ich mich auf der Suche nach geeignetem folkloristischem Material für *El Salón México*.“

In seinem Vorwort zur Orchesterpartitur schrieb Gerald Abraham über Coplands Kompositionstechnik: „Auch wenn das Material von *El Salón México* im Grunde ganz von drei oder vier Melodien abgeleitet ist, die in den von Campos und Toor herausgegebenen Sammlungen enthalten sind, wird keine davon je in ihrer Originalgestalt zitiert. Das entscheidende Wort ist ‚abgeleitet‘. Copland hat den Geist und das charakteristische Idiom der mexikanischen Volksmusik im Allgemeinen und dieser drei

oder vier Lieder im Besonderen in sich aufgenommen und in eine Musik verwandelt, die in allen wesentlichen Belangen seine eigene ist. Die Originalmelodien wurden sowohl melodisch wie auch rhythmisch verändert und dabei durchweg verfeinert.“

Rodeo, Ballett in einem Akt (1942)

Der große Erfolg von *Billy the Kid* im Herbst 1938 veranlasste das Ballet Russe de Monte Carlo vier Jahre später, bei Copland ein zweites Ballett über ein Cowboy-Sujet in Auftrag zu geben; für Libretto und Choreographie wurde Agnes de Mille verpflichtet. Copland komponierte *Rodeo* in der kurzen Zeit von Mai bis September, während er in Tanglewood unterrichtete. Seine Musik spiegelt die Volkstümlichkeit der Handlung mit ihren unprätentiösen Charakteren in einem schlanken, geräumten Stil, den Zitaten traditioneller amerikanischer Weisen und dem überschäumenden Esprit wider. Die Premiere am Metropolitan Opera House im Oktober wurde ein voller Erfolg – „Wir bekamen“, erinnert sich der Komponist, „in jener Nacht außerordentlich viele Vorhänge“.

Rodeo spielt an einem Samstagsnachmittag und -abend auf einer Rinderfarm im amerikanischen Südwesten. Als der Vorhang aufgeht (*Buckaroo Holiday*) sieht man das Cowgirl, den Head Wrangler (Vormann der Cowboys) und den Champion Roper (Bester Lassowerfer) im Gehege an einem Zaun lehnen. Sie warten auf den Beginn des allwöchentlichen Rodeos, bei dem die hiesigen Cowboys ihre Reit- und Lassokünste zu zeigen. Das burschikose Cowgirl, in Reithosen gekleidet, versucht die Blicke auf sich zu lenken, indem es die Kunststücke der Cowboys nachahmt; als jedoch mehrere herausgeputzte Freundinnen der Rancherstochter aus Kansas City Richtung Koppel stolzieren, lässt man es außer Acht. Coplands Musik greift hier zwei Western-Songs auf: *Sis Joe* und *If He'd Be a Buckaroo by Trade*. Zu den Klängen des *Corral Nocturne* – ein schlichtes, ausdrucksstarkes Lied, durchflutet von der mondhellen Stille der Prärie – senkt sich die Abenddämmerung auf die

Ranch herab. Obwohl in diesem Satz keine Volkslieder erklingen, sind die Melodien von der Art und der Stimmung zahlreicher bekannter Volksweisen geprägt.

Das Tanzvergnügen am Abend desselben Tages bildet Szene 2. „Innen Tanzmusik, außen Nachtmusik“, so stellte sich de Mille die *Ranch House Party* vor. Das Honky-Tonk-Klavier zu Beginn begleitet das Fest im Inneren, bis man bemerkt, dass das Cowgirl im Mondlicht gedankenverloren auf der Veranda sitzt. Roper und Wrangler gehen hinaus und versuchen, es aufzumuntern, kehren aber dann wieder zur Tanzgesellschaft zurück. Allein gelassen, verschwindet das Cowgirl. Im Tanzsaal verströmt der *Saturday Night Waltz* einstweilen das Flair höfischer Nostalgie und sorgsamer Manierlichkeit; 3/4- und 6/8-Takt wechseln einander ab, als ob die Teilnehmer sich der Schrittfolge nicht ganz sicher wären. Bei seiner Wiederkehr trägt das Cowgirl ein schönes Kleid und seine Haare zu einem Zopf hochgesteckt; sowohl der Roper wie auch der Wrangler bemerken seine Verwandlung in eine fesche junge Dame augenblicklich. Beide fordern sie zum Tanz auf, und sie wählt den Roper – wenngleich unter wehmütigem Blick auf den Wrangler. In dem mitreißenden *Hoe-Down*, der das Ballett beendet, verwendet Copland die traditionellen Melodien *Bonyparte* und *McLeod's Reel*, um einen stürmischen Square Dance samt Fußstampfen, Country-Fiddle und auftrumpfender Geste zu porträtieren.

© **Dr. Richard E. Rodda 2014**

Als eines der führenden Orchester der USA gibt die **Colorado Symphony** jährlich mehr als 150 Konzerte in der im Zentrum von Denver gelegenen Boettcher Concert Hall sowie in ganz Colorado. Unter der Führung ihres international renommierten Musikalischen Leiters Andrew Litton vereint die Colorado Symphony achtzig Vollzeitmusiker aus mehr als einem Dutzend Nationen und begrüßt regelmäßig die berühmtesten Künstler aus der Welt der Symphonik und darüber hinaus. Pro Saison präsentiert die Colorado Symphony mehr als 250.000 Menschen aus allen Lebens-

bereichen ein breites Spektrum an traditionellen und zeitgenössischen Musikstilen. Als ein Hort von Innovation, Kreativität und Exzellenz anerkannt, erweitert die Colorado Symphony mit Bildungs- und Umfeldaktivitäten sowie ihrer Programmgestaltung unablässig ihre Reichweite. Sie arbeitet mit führenden Musikern, Kulturorganisationen, Unternehmen, Stiftungen, Sport-Teams und Persönlichkeiten zusammen, um unterschiedliche Zielgruppen mit der verwandelnden Kraft der Musik in Verbindung zu bringen.

Weitere Informationen finden Sie auf www.coloradosymphony.org.

Andrew Litton, Musikalischer Leiter der Colorado Symphony seit 2013, war in derselben Funktion beim Bergen Philharmonic Orchestra (2005–2015) und der Dallas Symphony (1994–2006) tätig. Er ist Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Ab 2015 ist er zudem Musikalischer Leiter des New York City Ballet; seit 2003 ist er Künstlerischer Leiter des „Sommerfest“ des Minnesota Orchestra. Er gastiert regelmäßig bei den weltweit führenden Orchestern und den international bedeutendsten Opernensembles und tritt auf renommierten Podien und bei wichtigen Festivals auf. Seine umfangreiche Diskographie wurde mit dem Grammy, dem Diapason d’Or de l’Année und mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet.

Andrew Litton erhielt sein Master-Diplom in Klavier und Dirigieren an der Juilliard School. Er ist ein vollendeter Pianist, der oft vom Klavier aus dirigiert und gern Kammermusik mit seinen Orchesterkollegen spielt. Unter seinen Klavieraufnahmen ist *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] mit seinen Interpretationen von Originalimprovisationen Petersons besonders hervorzuheben. Im Jahr 2011 wurde Andrew Litton in Anerkennung seiner Arbeit mit dem Bergen Philharmonic Orchestra der Königlich Norwegische Verdienstorden verliehen.

Weitere Informationen finden Sie auf www.andrewlitton.com

Aaron Copland fut l'un des premiers Américains à aller étudier la composition à Paris avec Nadia Boulanger, la légendaire pédagogue qui allait guider plusieurs des meilleurs compositeurs américains. Lorsque Copland retourna dans son pays en 1924, il était déterminé à utiliser la formation et l'inspiration qu'il avait reçues de Nadia Boulanger afin d'établir un style original pour la musique classique américaine qui éviterait la lourde tradition germanique qui l'encombrait depuis plus d'un siècle. Il se tourna d'abord vers la musique autochtone la plus évidente, le jazz, pour ses œuvres de la fin des années 1920 comme le Concerto pour piano et la *Music for the Theater* avant de rapidement réaliser que ce puit s'assècherait rapidement pour un compositeur de musique classique. Après une excursion courte mais fructueuse à travers un style plus abstrait (*Piano Variations*, *Short Symphony*), Copland empruntera une autre direction qu'il décrit dans *The New Music* au début des années 1930 : « J'ai commencé à ressentir un mécontentement croissant face aux relations entre le public mélomane et les compositeurs contemporains. Il m'a semblé que nous, les compositeurs, courrions le danger de travailler dans un vacuum. De plus, un tout nouveau public pour la musique s'était développé grâce à la radio et au phonographe. Il était absurde de les ignorer et de continuer à composer comme s'ils n'existaient pas. J'avais l'impression que cela valait la peine de voir si je ne pouvais pas dire le plus simplement possible ce que j'avais à dire. »

An Outdoor Overture (1938)

Copland écrit dans son autobiographie : « *An Outdoor Overture* doit son existence à la force de persuasion d'Alexander Richter, directeur du département de musique du High School of Music and Art à New York. [...] Richter est parvenu à me convaincre lorsqu'il m'a expliqué que mon œuvre donnerait le coup d'envoi à une campagne que l'école prévoyait mener avec le slogan : « Une musique américaine

pour la jeunesse américaine» [...] M. Richter suggéra un seul mouvement d'une durée de cinq à dix minutes au ton optimiste et qui intéresserait la jeunesse adolescente de ce pays. [...] Lorsque je lui jouai l'esquisse pour piano, Richter fit remarquer que la musique semblait évoquer les grands espaces. Ensemble, nous avons choisi le titre d'*An Outdoor Overture*. Elle est écrite pour un orchestre symphonique traditionnel mais sans tuba. «N'oubliez pas la section des percussions!» me dit M. Richter. La section de percussions n'a donc pas été oubliée.»

Dans sa note de programme, Copland poursuivit : «La pièce commence de manière grandiose avec un thème qui est immédiatement développé comme un long solo pour la trompette avec un accompagnement des cordes jouées *pizzicato*. Un court passage transitoire aux bois mène imperceptiblement au premier thème de la section *allegro* qui est caractérisé par des notes répétées. Peu de temps après, ces mêmes notes répétées, jouées plus lentement, nous donnent un second thème plein d'entrain, semblable à une marche, qui est développé sous la forme d'un canon. [...] Survient une pause abrupte, un *decrescendo* soudain, et un troisième thème, lyrique, fait son apparition, d'abord à la flûte, puis à la clarinette, et enfin, dans le registre aigu, aux cordes. Les notes répétées du basson semblent mener la pièce dans la direction de l'ouverture *allegro*. Au lieu de cela, un quatrième et dernier thème apparaît – un autre thème de marche, cette fois moins animé et avec des conséquences plus graves. La tension s'accroît pour revenir vers l'introduction grandiose de l'ouverture qui se poursuit avec la mélodie de trompette solo, cette fois entonnée par toutes les cordes dans une version plus détendue. Une petite section transitoire qui repose sur un rythme régulier mène à la récapitulation condensée de la section *allegro*. Au moment crucial, tous les thèmes sont combinés. Une brève coda conclut l'œuvre en reprenant l'allure grandiose du début.»

Billy the Kid, ballet en un acte (1938)

En 1937, Lincoln Kirstein, directeur de l'American Ballet Caravan (le prédécesseur aventureux du New York City Ballet) annonça que la compagnie «travaillait sur *Billy the Kid* d'Aaron Copland», un ballet évoquant le célèbre bandit du Far West célébré par des ballades et des légendes. Kirstein avait donné au compositeur un recueil de chansons de cow-boy pour l'inspirer bien que Copland ressentait à l'époque une profonde antipathie pour ce genre musical. Alors qu'il étudiait ces chansons simples et sans prétention, Copland se rendit cependant compte qu'elles constituaient non seulement une excellente source pour son nouveau ballet, mais qu'elles ouvraient également la voie vers le style plus direct et plus populaire qu'il cherchait. Son amour pour ces chansons grandit pendant qu'il travaillait avec elles et il admit plus tard qu'il ne pouvait imaginer *Billy the Kid* sans elles. Parmi celles qu'il inclut dans son ballet figurent *The Old Chisholm Trail*, *Git Along*, *Little Dogies*, *Great Granddad*, *Good-bye*, *Old Paint* et *Bury Me Not on the Lone Prairie*. Il omit cependant *Home on the Range* parce que, dit-il, «Je devais établir ma limite quelque part.» Le ton folklorique «aminci» qu'il conçut pour *Billy the Kid* allait être adopté dans ses autres grands ballets comme *Rodeo* et *Appalachian Spring*, des œuvres qui allaient exercer un impact sur le monde de la musique et de la danse et qui allaient rivaliser avec celles de Stravinsky et Diaghilev dans les années 1920. La popularité des ballets de Copland fut à la fois immédiate et durable. Grâce à celle-ci, il devint le compositeur le plus respecté, le plus célèbre et le plus fréquemment joué de tous les compositeurs américains.

Avant la création du ballet en 1938, Lincoln Kirstein écrivit : «Ce n'est pas Billy the Kid qui est le héros de ce ballet mais plutôt [...] l'époque à laquelle il vivait.» Les trois seuls personnages nommés dans le ballet sont Billy the Kid, Pat Garrett, le compagnon hors-la-loi de Billy qui allait plus tard devenir shérif et son ennemi juré, et «Alias» qui, sous diverses formes, est tué par Billy the Kid. Eugene Loring,

qui réalisa la chorégraphie et dansa le rôle-titre dans la première production décrit *Alias* comme étant la force du mal dans la nature de Billy : « ce qu'il essaie de détruire sans y parvenir. »

La partition est précédée par un résumé de l'action rédigé par Copland : « L'action débute et se termine dans la vaste prairie. La partie centrale du ballet se concentre sur des moments importants de la vie de Billy the Kid. La première scène est une rue dans une ville-frontière. On y retrouve des visages familiers. Des cow-boys déambulent en ville, certains à cheval, d'autres avec leurs lasso. Des femmes mexicaines font un *jarabe* (une danse folklorique mexicaine) qui est interrompu par une bagarre entre deux ivrognes. Attiré par le rassemblement de la foule, Billy apparaît pour la première fois, sous l'apparence d'un garçon de douze ans en compagnie de sa mère. La bagarre tourne mal, on pointe des fusils et, sans que l'on ne sache comment, la mère de Billy est tuée. Sans un moment d'hésitation, en proie à une colère froide, Billy sort un couteau de sa gaine de vacher et poignarde les meurtriers de sa mère. Sa célèbre carrière vient de commencer. En succession rapide, nous voyons des épisodes ultérieurs de la vie de Billy. La nuit, sous les étoiles, dans une calme partie de cartes avec ses mauvais compagnons. Traqué par une troupe dirigée par son ancien compagnon Pat Garrett. Billy est poursuivi. Une fusillade éclate. Billy est capturé. Une célébration bien arrosée a lieu. Billy, en prison. Puis, bien sûr, il parvient à s'évader. Dans le désert, Billy, fatigué et épuisé, se repose avec sa petite amie. Encore profondément endormi, il détecte des mouvements dans l'ombre. Le groupe l'a finalement rattrapé. C'est la fin. »

El Salón México (1933–1936)

Copland a raconté que l'inspiration pour *El Salón México* lui était venue lors d'une visite au Mexique en 1932 : « Si ce n'était de l'existence du «*Salón México*», peut-être que ma pièce n'aurait jamais été écrite. Je me souviens d'en avoir entendu

parler pour la première fois dans le guide d'Anita Brenner. Sous « divertissement », il y avait cette entrée : « Boîte de nuit du type Harlem pour les gens bien, grand orchestre cubain, Salón México. Trois salles : l'une pour les personnes vêtues comme vous, l'une pour les personnes vêtues de salopettes mais chaussées, et une autre pour les va-nu-pieds ». Miss Brenner a oublié de mentionner l'annonce sur le mur qui disait : « Veuillez ne pas jeter les mégots de cigarettes allumés sur le sol afin que les dames ne se brûlent pas les pieds. » Le touriste non prévenu devrait également avoir été averti qu'un garde stationné au bas de l'escalier menant aux « trois salles » vous fouillera nonchalamment au moment où vous commencerez à monter les escaliers afin de s'assurer que vous avez laissé toute votre « artillerie » à la porte. Une autre curieuse coutume, particulière au Salón México, pourrait également être mentionnée ici : une fois que la salle de danse a fermé ses portes, à cinq heures du matin, il n'est guère intéressant pour les clients en bleu de travail de s'infliger tout le chemin du retour. Ils se recroquevillent donc sur les chaises le long des murs pour une rapide sieste de deux heures avant d'aller à leur travail qui commence à sept heures du matin... Ce n'est pas la musique que j'ai entendue là-bas ou les danses qui m'ont attiré mais plutôt l'esprit du lieu. D'une certaine manière, c'est en flânant dans les salles bondées que l'on sent vraiment un contact direct avec le peuple mexicain – leur humanité, leur timidité, leur dignité et leur charme unique... En tout cas, je me trouvais bientôt à la recherche de matériau folklorique approprié pour *El Salón México*... »

Dans la préface de la partition d'orchestre, Gerald Abraham a commenté la technique de Copland dans cette œuvre : « Bien que le matériau d'*El Salón México* provient presque entièrement de trois ou quatre mélodies que l'on retrouve dans les recueils de Campos et de Toor, aucune de celles-ci n'est intégralement citée dans sa forme originale. Le mot clé ici est « dérivé ». Copland a absorbé mentalement l'esprit et l'idiome caractéristique de la musique populaire mexicaine prise dans

son ensemble et de ces trois ou quatre morceaux en particulier, et les a reproduit dans une musique qui est fondamentalement la sienne. Les mélodies originales ont été modifiées à la fois mélodiquement et rythmiquement et ont toujours été adaptées dans le processus. »

Rodeo, ballet en un acte (1942)

Le retentissant succès remporté par *Billy the Kid* à l'automne de 1938 a poussé le Ballet Russe de Monte Carlo à commander à Copland un second ballet sur un thème de cow-boy quatre ans plus tard. Agnes de Mille fut engagé pour en élaborer le scénario et la chorégraphie. Copland travailla rapidement sur la partition de *Rodeo* qu'il composa entre mai et septembre 1942 tout en enseignant à Tanglewood. La musique reflète le caractère folklorique de l'argument et les personnages simples par son style épuré, ses citations de mélodies traditionnelles américaines et son esprit exubérant. La création du ballet au Metropolitan Opera House en octobre remporta un succès éclatant : « Nous sommes revenus saluer un nombre incalculable de fois ce soir-là » se rappelle le compositeur.

Rodeo se déroule dans un ranch du sud-ouest américain et l'action est concentrée sur une seule journée, un samedi, l'après-midi et le soir. Lorsque le rideau se lève (*Buckaroo Holiday*), nous voyons la cowgirl, le *wrangler* [chef d'écurie] et le *champion roper* [champion de lasso] appuyés contre une clôture du corral, attendant le début du rodéo hebdomadaire durant lequel les cow-boys locaux se réunissent pour montrer leur talent de cavalier et au lasso. La cowgirl, un garçon manqué, vêtue d'une culotte, tente d'attirer l'attention des cowboys en imitant leurs exploits mais elle est ignorée lorsque des jolies filles de Kansas City visitant la fille du rancher se dirigent vers le corral. La musique de Copland intègre deux chansons de cowboy folkloriques, *Sis Joe* et *If He'd Be a Buckaroo by Trade*. Le soleil se couche sur le ranch au son de *Corral Nocturne*, un chant expressif et simple qui évoque l'immo-

bilité de la prairie au clair de lune. Bien qu'aucune chanson folklorique ne soit entendue dans ce mouvement, ses thèmes sont imprégnés du style et de l'atmosphère de nombreuses mélodies familières typiques.

La seconde scène se déroule à la soirée de danse. De Mille avait prévu pour cette *Ranch House Party* «une musique de danse à l'intérieur. Une musique nocturne à l'extérieur» avec le piano honky tonk de la séquence d'ouverture qui accompagne les festivités à l'intérieur avant que l'on n'aperçoive la cowgirl, assise et perdue dans ses pensées, sur le porche dans le clair de lune. Le *roper* et le *wrangler* la rejoignent et essaient de lui remonter le moral avant de retourner à l'intérieur. Restée seule, elle disparaît pendant que la danse continue avec la *Saturday Night Waltz* qui fleure une ambiance de courtoisie et de bonnes manières surannées. La danse oscille calmement entre des rythmes de 3/4 et de 6/8, comme si les participants n'étaient pas tout à fait sûrs de la bonne succession de leurs pas. Lorsque la cowgirl réapparaît, elle est vêtue d'une jolie robe et ses cheveux sont retenus par un ruban. Le *roper* et le *wrangler* remarquent immédiatement sa métamorphose en une jeune femme séduisante. Les deux l'invitent à danser et elle choisit le *roper* mais lance un regard nostalgique au *wrangler*. Pour le *Hoe-Down* contagieux qui conclut le ballet, Copland a emprunté les airs traditionnels *Bonyparte* et *McLeod Reel* pour dépendre le violon traditionnel au rythme marqué et la bravade fanfaronne d'une danse carrée western entraînante.

© **Dr Richard E. Rodda 2014**

Considéré comme l'un des meilleurs orchestres aux États-Unis, l'**Orchestre symphonique du Colorado** donne plus de cent-cinquante concerts par saison au Boettcher Concert Hall, au centre-ville de Denver, ainsi qu'à travers le Colorado. Dirigé en 2015 par le directeur musical de renommée internationale Andrew Litton, l'Orchestre symphonique du Colorado compte quatre-vingts musiciens à temps plein qui proviennent de plus d'une dizaine de pays et accueille régulièrement les artistes les plus célèbres du monde de la musique symphonique et d'ailleurs. Chaque saison, l'Orchestre symphonique du Colorado joue devant plus de deux cent cinquante mille personnes de tous les horizons des œuvres couvrant une gamme de styles musicaux, du traditionnel jusqu'au contemporain. Reconnu comme un incubateur d'innovation, de créativité et d'excellence, l'Orchestre symphonique du Colorado élargit continuellement son auditoire grâce à des programmes éducatifs, à des activités de rayonnement et à sa programmation. L'Orchestre symphonique du Colorado s'associe avec les plus grands artistes musicaux, des organisations, des entreprises et des fondations culturelles, des équipes sportives et des personnalités de l'état du Colorado afin d'exposer divers publics à la puissance transformatrice de la musique.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site www.coloradosymphony.org.

Andrew Litton, directeur musical de l'Orchestre symphonique du Colorado depuis 2013, a occupé ce poste à l'Orchestre philharmonique de Bergen (2005–2015) et à l'Orchestre symphonique de Dallas (1994–2006). En 2015, il était également chef d'orchestre lauréat de l'Orchestre symphonique de Bournemouth dont il a été le chef d'orchestre principal entre 1988 et 2004. En 2015, il a été nommé directeur musical du New York City Ballet et il est depuis 2003 directeur artistique du Sommerfest de l'Orchestre du Minnesota. Il s'est produit à titre de chef invité à la tête d'orchestres et d'opéras importants à travers le monde notamment au Metro-

politan Opera, au Royal Opera Covent Garden de Londres, au Carnegie Hall de New York, au Musikverein de Vienne ainsi que dans le cadre des Proms de la BBC. Sa discographie importante lui a valu des récompenses telles des Grammys (États-Unis), le Diapason d'or (France) ainsi que des *Gramophone Awards*.

Diplômé de Juilliard en piano et en direction, Andrew Litton est également un pianiste accompli, dirige fréquemment du piano et aime interpréter de la musique de chambre avec des collègues de l'orchestre. Parmi ses enregistrements notables en tant que pianiste, mentionnons *A Tribute to Oscar Peterson* [BIS-2034] avec ses interprétations d'improvisations originales de Peterson. En 2011, en reconnaissance de son travail réalisé avec l'Orchestre philharmonique de Bergen, le roi Harald V lui a remis l'Ordre royal norvégien du mérite.

Pour plus d'informations, veuillez consulter le site internet www.andrewlitton.com

The Colorado Symphony would like to thank the following for their generous support of this recording:

Col Philip Beaver and Mrs Kim Beaver
Bob and Cynthia Benson
Drs Paula and William Bernstein
Colorado Symphony Guild, Inc.
Tom and Noel Congdon
Mr and Mrs Scott Cromie
Mrs Sandy Elliott

Dr Everette J. Freeman
Mr Paul E. Goodspeed and Ms Mary Poole
Jennifer Heglin
Dr Mary Rossick Kern and Jerome H. Kern
Dr Christopher Ott and Mr Jeremy Simons
Fred and Connie Platt

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: November 2014, at Boettcher Concert Hall, Denver, Colorado, USA
Producer: Robert Suff
Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Assistant sound engineer: Julian Pichette
Equipment: Neumann digital and analogue microphones; Grace Design m802 microphone preamplifier and high-resolution A/D converter; Sequoia and Pyramix digital audio workstations; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser HD600 series headphones
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing: Matthias Spitzbarth
Mixing: Robert Suff, Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dr Richard E. Rodda 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photo: Colorado Plateau by Wolfgang Staudt (cropped and reversed).
<https://www.flickr.com/photos/wolfgangstaudt/2220167435> (CC BY 2.0)
Booklet photo of the orchestra and Andrew Litton: © Dave Neligh Photography
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2164 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2164

