

Johannes Brahms

SYMPHONIES NOS.2 & 3



PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA

MAREK JANOWSKI



Johannes Brahms (1833-1897)

Symphony No. 2 in D Major Op. 73

1	Allegro non troppo	19. 02
2	Adagio non troppo	9. 13
3	Allegretto grazioso (Quasi Andantino)- Presto ma non assai	5. 24
4	Allegro con spirito	8. 40

Symphony No. 3 in F Major Op. 90

5	Allegro con brio	12. 58
6	Andante	8. 11
7	Poco Allegretto	6. 25
8	Allegro	8. 54

Total playing time: 79. 17

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.

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

www.pentatonemusic.com

PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA
conducted by:
Marek Janowski

Leader/Concertmaster: Andrés Cárdenes

*Executive Producer - Recording Producer: Job Maarse
Balance Engineer: Everett Porter (Polyhymnia International)
Recording Engineers: Bill McKinney (Symphony 2)(Telarc)
Mark Donahue (Symphony 3)(Soundmirror)
Editing: Everett Porter*

Recorded live at Heinz Hall, Pittsburgh, November 2007

*This recording was made possible, in part,
by a generous gift from Jack W. Geltz.*

*This recording is a co-production
of Pittsburgh Symphony Inc. and PentaTone Music B.V.
Copyright of the recording
is vested in Pittsburgh Symphony Inc.*

Appearances can be deceptive

"This work provides the indisputable evidence that it is possible for a composer (although admittedly not for just any composer) to write symphonies after Beethoven." Yes, it really was his work – the Symphony No. 2 – about which the reputed critic Eduard Hanslick was writing with such open enthusiasm. Brahms had every right to feel satisfied.

With the greatest of approval, critics and audience alike had greeted the première of the symphony, which was given a brilliant performance on December 30, 1877 by the Vienna Philharmonic under Hans Richter. All the worries and problems which had dogged and tormented Brahms for almost 15 years during the composition of his Symphony No. 1 were now forgotten. Finally, the breakthrough had come about, after years of battling with the symphonic form and his own self-doubt, and this second symphony provided a magnificent confirmation of the fact. The shadow of the "giant"

Beethoven had definitely been cast off.

In the summer of 1877, in Pörschach on the Wörthersee, Brahms conceived and began the composition of his Symphony No. 2, which he completed in the following September and October in Lichtenthal, near Baden-Baden. At a first glance, the contrast between the first and the second symphony could not have been greater: on the one hand, drama, tragedy and "per aspera ad astra"; on the other, lyricism, merriment and a carefree, idyllic tone of total exuberance. Admittedly, this contrast does remain in principle, but its keenness is clearly toned down, as one notices when glimpsing behind the polished surface of the D-major work and, besides, subjecting some remarks of the composer to closer inspection. Thus, Brahms talked to his publisher Simrock about a "*new, appealing monster*" and in a letter to Vincenz Lachner about the "*necessary shading of the cheerful symphony*". Therefore, the listener was not to allow himself to be deceived by the outward appearance of the pastoral idyll.

Here, Brahms once again clearly intensifies his principle of evolving the course of



the symphony from a continuously present motivic nucleus, a principle which he had already laid out in his Symphony No. 1. Thus the twisting second figure “d – c-sharp – d” with the ensuing interval of a fourth in the basses, with which the work begins, becomes the motivic nucleus for the entire symphony. For Brahms, it was not the originality of the thematic idea that was of crucial significance; rather, it was what he could make of it in its various evolutions.

Although the main theme of the first movement consists of the lyrical figure in the horns, the above-described second figure turns out to be the secret “dictator”, in the dense developments as well. During the entire course of the movement (and not just in the development intended for this purpose), Brahms uses this as a basis for variation. The lyrical tone of the exposition is replaced by the dramatic surges of the development, the Coda is opulently melodic. In the Adagio, which is structured in three-part Lied-form and consists of only 104 bars, Brahms is clearly ahead of his times in his divergence to numerous

adjacent levels in the harmonic structure. The third movement is a swift dance movement, in which everything is also based on a motivic nucleus. In the Finale, “*the main theme of the first movement celebrates true triumphs*” (Holland). The themes are developed from this one. Here, everything is related to everything else, and a well-nigh unbelievable number of “split-offs”, inversions, sequences and variation processes take place. Intensifications and turbulent developments determine the course of the movement, which brings the second theme to a crashing end in the Coda.

Symphonic composition styled on chamber music

Although at a first reading this sounds paradoxical, it becomes reality when one hears the Symphony No. 3 in F. Whereas in his Symphony No. 1, Brahms had consciously sought an intellectual affinity with the “giant” Beethoven, and in his Symphony No. 2 had placed the merry idyll under a melancholy filter, thus the transparency and layout of his Symphony No. 3 clearly comes close to chamber



music. Here, Brahms is even more concentrated on the details and the heart of the music than in his previous work. The technique of the motivic nucleus now has a structural significance. Compared to the vibrantly colourful, illuminated works of a composer such as Richard Wagner, the orchestra is oriented more towards the works of the Classical era. The Symphony No. 3 is not expressly intent on creating a certain effect; rather, it is “self-involved”.

The symphony was written in the summer of 1883 in Wiesbaden, and received its première in Vienna on December 2, under the conductor Hans Richter. Now, through no fault of his own, Brahms had been conclusively dragged into the ideological battle between the “conservative” and the “New-German” parties. At the time of the première, the Wagner-Bruckner supporters even held public rallies.

The motivic nucleus of the Symphony No. 3 is succinctly thematic only in the structure of its intervals: this motif consists of a third-sixth interval “f – a-flat – f”, which dominates and pervades the entire symphony. The motif constantly emerges like a central theme

throughout the course of the music at all key places, which makes it relatively simple to follow the music. In the first movement, the constant alternation between the major and the minor is announced in the succession of harmonies. The short middle movements seem almost episodic when set against the dynamics and strength of expression. The Andante and the Scherzo are written in a free a – b – a form: they are “Lieder ohne Worte” in the best of traditions. In the Finale, quotes from all movements are once again slipped in, as a sort of “reminiscence”. It forms a substantial counterweight to the first movement, which it in fact surpasses in eruptive power, to be sure. The references culminate in the presentation of the main theme from the first movement, although it appears here not in its original, powerfully energetic form, but as a distant memory full of transparency. After the earlier eruptions, the symphony tapers off into an almost resigned ending.

Franz Steiger

English translation: Fiona J.

Stroker-Gale



Marek Janowski

*Artistic and music director of the
Orchestre de la Suisse Romande*

The German conductor Marek Janowski studied in Germany and Italy. In his early career he was appointed music director of the opera house in Freiburg im Breisgau and also



in Dortmund (1973-1979). Then from 1986 to 1990 he held the same position with the Gürzenich Orchestra in Cologne.

In 1984 Marek Janowski was appointed music director of the Orchestre Philharmonique de Radio France in Paris. During the sixteen years of his term

in Paris he transformed the orchestra into an internationally renowned ensemble. Janowski was also principal guest conductor for two years of the German Symphony Orchestra Berlin and conducted in opera houses throughout the world (Vienna, Munich, Berlin, Dresden, Paris, San Francisco, New York, Chicago and elsewhere).

From 2000 to 2005 he was artistic and music director of the Orchestre Philharmonique de Monte Carlo and in the same period, from 2002 held the post of music director of the Berlin Radio Symphony Orchestra.

Marek Janowski has worked closely with the symphony orchestras of Boston and Pittsburgh, the Philadelphia Orchestra, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the radio orchestras of Hamburg and Denmark as well as the Zurich Tonhalle Orchestra. He has also enjoyed considerable success with the Berlin Philharmonic, the Munich Philharmonic, the Oslo Philharmonic, the

Philharmonia Orchestra London, the Royal Philharmonic Orchestra, the Symphony Orchestra of NHK Tokyo and with the Orchestre de Paris.

Marek Janowski's recordings include Wagner's *Ring* with the Staatskapelle Dresden, Weber's *Euryanthe* and Richard Strauss's *Die schweigsame Frau*. Janowski has recorded Bruckner's 4th and 6th symphonies and a highly acclaimed version of Messiaen's '*Turangalila*' Symphony with the Orchestre Philharmonique de Radio France. Janowski's recording of Roussel's four symphonies was awarded the Diapason d'or in February 1996.

Marek Janowski has been artistic director since September 2004, and since 1 September 2005 also music director of the Orchestre de la Suisse Romande.

of the City of Pittsburgh's cultural heritage for more than 100 years. With its noble history of the finest conductors and musicians and its strong commitment to artistic quality and excellence, audiences around the world have claimed the Pittsburgh Symphony as their orchestra of choice.

Heading the list of internationally recognized conductors who influenced the development of the Orchestra is Victor Herbert, who was Music Director between 1898 and 1904. Otto Klemperer was critical to the Orchestra's solidification as an American institution in the late 1930s. Under the dynamic directorship of Fritz Reiner, from 1938 to 1948, the Orchestra embarked on a new phase of its history, taking its first foreign tour and making its first commercial recording.

In the more recent past, the Orchestra's high standard of excellence was maintained and enhanced through the inspired leadership of William Steinberg during his quarter-century as Music Director between 1952 and 1976. André



PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA

The Pittsburgh Symphony Orchestra has been a vital part



Previn, during his music directorship between 1976 and 1984, led the Orchestra to new heights through accomplishments on tours, recordings and television, including the PBS series "Previn and the Pittsburgh." Lorin Maazel had a formal affiliation with the Orchestra beginning in 1984 when he became Music Consultant. From 1988-89 through 1995-96, Maestro Maazel was Music Director of the Pittsburgh Symphony, molding it into one of the finest orchestras in the world. Mariss Jansons became Music Director of the Pittsburgh Symphony in the 1997-98 season and concluded his tenure in Pittsburgh at the end of the 2003-04 season. In January 2007, the Pittsburgh Symphony announced Manfred Honeck as the new Music Director.

Der Schein trügt

„Als ein unbesiegbarer Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann.“ Ja, das war wirklich sein Werk, die Zweite Symphonie, über die der berühmte Eduard Hanslick seinen Enthusiasmus geradezu ergoss. Brahms konnte zufrieden sein.

Mit größter Zustimmung hatten Kritiker und Publikum die Uraufführung des D-Dur-Werkes am 30. Dezember 1877 aufgenommen, die von den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter brillant dargeboten wurde. Vergessen all die Mühen und Probleme, die Brahms fast 15 Jahre lang bei der Komposition seiner Ersten Symphonie verfolgt und gequält hatten. Der Durchbruch nach langjährigen Kämpfen mit der symphonischen Form und den eigenen Selbstzweifeln war gelungen und Brahms bestätigte ihn mit diesem Folgewerk auf grandiose Art und Weise. Der Schatten des Giganten Beethoven war endgültig verschwunden.

Im Sommer 1877 konzipierte und komponierte Brahms



in Pörschach am Wörthersee seine Zweite Symphonie, die er dann im September und Oktober in Lichtenthal bei Baden-Baden fertig stellte. Der Kontrast zwischen der Ersten und der Zweiten Symphonie könnte auf den ersten Blick nicht größer sein: Auf der einen Seite Dramatik, Tragik und ein „per aspera ad astra“, auf der anderen Seite Lyrik, Heiterkeit und ein unbeschwerter, idyllischer Ton voller Ausgelassenheit. Dieser Kontrast bleibt zwar prinzipiell bestehen, wird aber in seiner Schärfe deutlich abgemildert, wenn man den Blick hinter die polierte Oberfläche des D-Dur-Werkes wagt und außerdem einige Äußerungen des Komponisten einer genaueren Prüfung unterzieht. So sprach Brahms gegenüber seinem Verleger Simrock vom „*neuen lieblichen Ungeheuer*“ und in einem Brief an Vincenz Lachner vom „*nöthigen Schlagschatten auf die heitre Sinfonie*“. Der Hörer sollte sich also vom Schein der pastoralen Idylle nicht trügen lassen.

Brahms steigert das in der Ersten Symphonie bereits angelegte Prinzip des Wachsens symphonischer Verläufe aus einem stets präsenten Motivkern

hier noch einmal deutlich. So wird die drehende Sekundfigur d-cis-d mit folgendem Quartsprung in den Bässen, mit der das Werk beginnt, zum Motivkern der ganzen Symphonie. Für Brahms war nicht die Originalität des thematischen Einfalls entscheidend, sondern, was er verarbeitend daraus machen konnte.

Hauptthema des Kopfsatzes ist zwar die gesangvolle Figur in den Hörnern, als heimlicher Herrscher auch in dichten Entwicklungen entpuppt sich jedoch die oben beschriebene Sekundfigur. Brahms betreibt im gesamten Satzverlauf (und nicht nur in der dafür eigentlich vorgesehenen Durchführung) variative Arbeit damit. Der lyrische Tonfall der Exposition wird von den dramatischen Ballungen der Durchführung abgelöst, die Coda singt schwelgerisch. Im Adagio, das in dreiteiliger Liedform angelegt ist und nur 104 Takte umfasst, geht Brahms mit dem Ausweichen auf zahlreiche Nebenstufen in der harmonischen Gestaltung weit über seine Zeit hinaus. Der dritte Satz ist ein rascher Tanzsatz, in dem ebenfalls alles auf einem motivischen Kern basiert. Im Finale „*feiert das*



Hauptmotiv des ersten Satzes wahre Triumphe“ (Holland). Die Themen werden aus ihm heraus entwickelt. Hier ist alles mit allem verwandt. Eine schier unglaubliche Anzahl an Abspaltungen, Umkehrungen, Sequenzierungen und variativen Verfahren ereignet sich. Steigerungen und stürmische Entwicklungen bestimmen die Richtung des Satzes, der in der Coda das Seitenthema schmetternd zum Abschluss führt.

Kammermusikalische Symphonik

Was beim ersten Lesen paradox klingt, wird beim Hören der Dritten Symphonie F-Dur Realität. Hatte Brahms in der Ersten Symphonie eine Geistesverwandtschaft zum titanischen Beethoven bewusst gesucht und in der Zweiten die heitere Idylle unter einen melancholischen Filter gelegt, so gerät die Dritte in ihrer Durchsichtigkeit und Nachvollziehbarkeit in die Nähe zur Kammermusik. Brahms konzentriert sich hier noch stärker als im Vorgängerwerk auf die Detailarbeit, auf das Innere der Musik. Die Technik des Kernmotivs erhält nun strukturelle Bedeutung. Das Orchester bleibt im Vergleich

zu den farbenprächtig illuminierten Werken eines Richard Wagner eher an den klassischen Werken orientiert. Die Dritte Symphonie ist nicht plakativ auf Wirkung bedacht, sondern auf sich selbst bezogen.

Das Werk entstand im Sommer 1883 in Wiesbaden und wurde am 2. Dezember in Wien unter der Leitung von Hans Richter uraufgeführt. Brahms wurde nun endgültig und ohne eigenes Zutun in den ideologischen Parteienstreit zwischen „Konservativen“ und „Neudeutschen“ hineingezogen. Bei der Uraufführung kam es zu öffentlichen Kundgebungen der Wagner-Bruckner-Anhänger.

Das Kernmotiv der Dritten ist nur in seiner Intervallstruktur prägnant thematisch: es handelt sich um ein Terz-Sext-Motiv aus den Tönen f-as-f, das die ganze Symphonie beherrscht und durchdringt. Wie ein roter Faden taucht das Motiv immer wieder an Nahtstellen des musikalischen Verlaufes auf, was zu einer relativ einfachen Durchhörbarkeit der Musik führt. Im Kopfsatz kündigt es in seiner Harmoniefolge das stetige Schwanken zwischen Dur und Moll an. Die kurzen Mittelsätze



wirken gegenüber der Dynamik und Ausdrucksstärke nahezu episodisch an. Das Andante und das Scherzo stehen in freier a – b – a'-Form – es sind in bester Tradition „Lieder ohne Worte“. Im Finale fließen alle Sätze noch einmal reminiszenzartig ein. Es bildet das substantielle Gegengewicht zum Kopfsatz, den es allerdings an eruptiver Kraft noch übertrifft. Die Bezüge gipfeln in der Präsentation des Hauptthemas aus dem

Kopfsatz, hier allerdings nicht in kraftvoller Energie, sondern als ferne Erinnerung voller Transparenz. Der Schluss ist ein nahezu resignatives Verlöschen nach den vorangegangenen Entladungen.

Franz Steiger



Les apparences peuvent être trompeuses

« Cette œuvre fournit la preuve irréfutable qu'il est possible à un compositeur (bien que ce ne soit certes pas le cas pour tous) d'écrire des symphonies après Beethoven ».

Oui, il s'agissait bien de son œuvre, la Symphonie

N° 2, que commentait avec un enthousiasme aussi démonstratif le célèbre critique Eduard Hanslick. Brahms avait vraiment toutes les raisons d'être satisfait.

La première de la symphonie, interprétée avec brio par le Philharmonique de Vienne sous la baguette de Hans Richter le 30 décembre 1877, avait reçu un accueil des plus favorables de la part du public et des critiques. Tous les soucis et



les problèmes qui avaient assailli et tourmenté Brahms pendant les près de 15 ans qu'il écrivait sa Symphonie N° 1 étaient désormais oubliés. Après avoir bataillé pendant des années avec la forme symphonique et ses doutes perpétuels à son propre sujet, il avait fini par trouver le succès, et cette seconde symphonie en était la preuve éclatante. Il s'était débarrassé définitivement de l'ombre du « géant » Beethoven qui pesait sur lui.

C'est pendant l'été de 1877 à Pörschach sur le Wörthersee que Brahms conçut et mit la première main à la composition de sa Symphonie N° 2, qu'il acheva aux mois de septembre et octobre suivants à Lichtenthal, près de Baden-Baden. Au premier abord, le contraste entre la première et la deuxième symphonie ne pouvait pas être plus grand. Si la première n'était que drame et tragédie et « per aspera ad astra » (par des sentiers ardu jusqu'aux étoiles), la seconde, au contraire, empreinte d'un charme pastoral insouciant, déborde de lyrisme, de gaieté et de l'exubérance la plus totale. Certes, ce contraste se maintient en principe, mais on s'aperçoit qu'il perd nettement

de son acuité lorsque l'on jette un coup d'œil derrière le lustre de l'œuvre en Ré majeur, et que l'on soumet en outre quelques remarques du compositeur à un examen plus approfondi. Ainsi, Brahms parlait à son éditeur Simrock d'un « *nouveau monstre séduisant* », et dans une lettre à Vincenz Lachner de « *l'assombrissement nécessaire de la joyeuse symphonie* ». Par conséquent, l'auditeur ne doit pas se laisser tromper par les apparences de cette idylle pastorale.

Ici, Brahms intensifie nettement, une fois de plus, son principe d'élaboration de la symphonie à partir d'un noyau motivique continuellement présent, principe qu'il avait déjà exposé dans sa Symphonie N° 1. Ainsi, la seconde figure mélodique originale « ré- do dièse – ré » avec la quarte suivante des basses, qui ouvre l'œuvre, devient-elle le noyau motivique de la symphonie toute entière. Pour Brahms, ce n'était pas l'originalité de l'idée thématique qui comptait le plus, mais plutôt l'usage qu'il pouvait en faire dans ses divers développements.

Bien que le thème principal du premier mouvement consiste dans la figure mélo-



dique lyrique des cors, le second élément mélodique décrit ci-dessus se révèle être le « despote » caché, également dans les développements denses. Pendant toute la durée du mouvement (et non pas uniquement dans le développement prévu à cet effet), Brahms s'en sert de base pour ses variations. La tonalité lyrique de l'exposition cède la place aux envolées dramatiques du développement, tandis que la ligne mélodique de la coda est somptueuse. Dans l'adagio, structuré sous forme de Lieder à trois parties et ne comportant que 104 mesures, Brahms est manifestement en avance sur son temps par la singularité dont il fait preuve à de nombreux niveaux adjacents de la structure harmonique. Tous les éléments du troisième mouvement, une danse rapide, s'articulent également autour d'un noyau motivique. Dans le finale, « *le thème principal du premier mouvement célèbre de véritables triomphes* » (Holland) et sert de base au développement des autres thèmes. Ici, tous les éléments sont reliés entre eux, et l'on assiste à un nombre presque incroyable de « dissociations », d'inversions, de séquences et

de variations. Des crescendos et des développements tumultueux dominent le mouvement, qui met fin au second thème dans le coda à un rythme accéléré.

Composition symphonique dans le style de la musique de chambre

Bien qu'elle puisse paraître paradoxale à première vue, cette remarque devient réalité lorsqu'on entend la Symphonie N° 3 en Fa. Alors que dans sa Symphonie N° 1, Brahms avait consciemment cherché une affinité intellectuelle avec le « géant » Beethoven, et que dans sa Symphonie N° 2, il avait assombri la joyeuse idylle d'une touche de mélancolie, la transparence et l'agencement de sa Symphonie N° 3 se rapprochent nettement de la musique de chambre. Ici, Brahms se concentre encore plus sur les détails et le cœur de la musique que dans son œuvre précédente. La technique du noyau motivique a pris désormais une importance structurale. Si l'on compare avec les œuvres hautes en couleur et lumineuses d'un compositeur tel que Richard Wagner, l'orchestre est ici plutôt orienté vers



la musique de l'époque classique. Dans la Symphonie N° 3, Brahms ne tente pas de créer un certain effet, au contraire, cette œuvre est pour ainsi dire « repliée sur elle-même ».

Cette symphonie fut composée pendant l'été 1883 à Wiesbaden, et Hans Richter dirigea la première, qui eut lieu à Vienne le 2 décembre. Bien qu'à son corps défendant, Brahms avait été irrémédiablement entraîné dans la bataille idéologique qui faisait rage entre les « conservateurs » et les « néo-germans ». Au moment de la première, les supporters de Wagner et Bruckner organisaient même des rassemblements publics.

Le noyau motivique de la Symphonie N° 3 n'est sommairement thématique que dans la structure de ses intervalles ; ce motif consiste en une tierce sixte « fa – la bémol – fa » qui domine et imprègne toute la symphonie. Le motif revient constamment tel un thème central tout au long de l'œuvre et à tous les endroits clés, rendant la musique relativement facile à suivre. Dans le premier mouvement, l'alternance constante entre le mode majeur et le mode mineur est annoncée

dans la succession d'harmonies. Les brefs mouvements centraux semblent presque épisodiques par rapport au dynamisme et à la force de l'expression. L'andante et le scherzo sont écrits dans une forme tripartite libre en da capo (forme dite ABA) : ce sont des « Lieder ohne Worte » (lieder sans paroles) dans la plus pure des traditions. Le finale réintroduit des fragments de tous les mouvements, en guise de « rappel ». Il forme un contrepoids substantiel au premier mouvement, qu'il surpasse en fait par sa force explosive, sans aucun doute. Les références culminent dans la présentation du thème principal du premier mouvement, bien qu'il n'apparaisse pas ici sous sa forme originale, puissante et vigoureuse, mais comme un souvenir distant nimbé de transparence. Après les explosions précédentes, la symphonie diminue d'intensité pour se terminer dans une atmosphère de quasi-résignation.

Franz Steiger

Traduction française : Geneviève Roy



Pittsburgh Symphony Orchestra
2006-07 Season

Artistic Advisor
Sir Andrew Davis+

Principal Pops Conductor
Marvin Hamlisch
Endowed by Henry and Elsie Hillman

Principal Guest Conductor
Yan Pascal Tortelier+

Endowed Guest Conductor Chair
Marek Janowski+

Resident Conductor
Daniel Meyer

Associate Conductor
Lawrence Loh

First Violin

Andrés Cárdenes
Concertmaster - Rachel Mellon
Walton Chair
Mark Huggins
Associate Concertmaster
Huei-Sheng Kao
Assistant Concertmaster

Hong-Guang Jia
Assistant Concertmaster
Holly D. Katz
William & Sarah Galbraith Chair
Jeremy Black
Ellen Chen-Livingston
Sarah Clendenning
Alison Peters Fujito
David Gillis
Selma Wiener Berkman Memorial
Chair
Rosemary Harris
Chia-Chi Lin
Susanne Park
Akiko Sakonju
Roy Sonne
Christopher Wu

Second Violin

Jennifer Ross
Principal - G. Christian Lantzsch
& Duquesne Light Company Chair
Louis Lev
Associate Principal
Jennifer Orchard
Assistant Principal
Dennis O'Boyle
Sarah Brough Blomquist
Carolyn Edwards
Linda Fischer
Lorien Benet Hart



Claudia Mahave
Laura Motchalov
Peter Snitkovsky
Albert Tan
Yuko Uchiyama
Rui-Tong Wang

Viola

Randolph Kelly
Principal - Cynthia S. Calhoun Chair
Tatjana Mead Chamis
Associate Principal
Joel Vasquez
Assistant Principal
Marylene Gingras-Roy
Penny Anderson Brill
Cynthia Busch
Peter Guroff
In Memoriam
Raymond Marsh
Paul Silver
Stephanie Tretick
Isaias Zelkowicz

Cello

Anne Martindale Williams
Principal - Pittsburgh Symphony
Association Chair

David Premo
Associate Principal - Donald I. Moritz
& Equitable Resources, Inc. Chair
Adam Liu
Assistant Principal - George & Eileen
Dorman Chair
Mikhail Istomin
Irvin Kauffman
Assistant Principal Laureate
Gail Czajkowski
Michael Lipman
Louis Lowenstein
Hampton Mallory
Lauren Scott Mallory
Charlotta Klein Ross

Bass

Jeffrey Turner
Principal
Donald H. Evans, Jr.
Associate Principal
Betsy Heston
Assistant Principal
Ronald Cantelm
Jeffrey Grubbs
Peter Guild
Micah Howard
Stephen & Kimberly Keen Chair
John Moore



Harp

Gretchen Van Hoesen

Principal - Virginia Campbell Chair

Flute

Damian Bursill-Hall

Co-Principal

Jennifer Conner

piccolo

Rhian Kenny

Principal - Loti Falk Gaffney Chair

Oboe

Cynthia Koledo DeAlmeida

*Principal - Dr. William Larimer Mellon,
Jr. Chair*

James Gorton

Co-Principal

Scott Bell

English Horn

Harold Smoliar

*Principal - Mona L. Coetzee Memorial
Chair*

Clarinet

Michael Rusinek

*Principal - Mr. & Mrs. Aaron
Silberman Chair*

Thomas Thompson

Co-Principal

Ron Samuels

E-Flat Clarinet

Thomas Thompson

Bass Clarinet

Richard Page

Principal

Bassoon

Nancy Goeres

*Principal - Mr. & Mrs. William Genge
& Mr. & Mrs. James E. Lee Chair*

David Sogg

Co-Principal

Philip A. Pandolfi

Contrabassoon

James Rodgers

Principal

Horn

William Caballero

Principal - Anonymous Donor Chair

Stephen Kostyniak

Associate Principal

Zachary Smith

Assistant Principal

Robert Lauver



Ronald Schneider
Joseph Rounds

Trumpet

George Vosburgh
*Principal - Martha Brooks Robinson
Chair*
Charles Lirette
Co-Principal
Neal Berntsen

Trombone

Peter Sullivan
*Principal - Benson George
Henderson Memorial Chair to Honor
Youth in Music & the Arts*
Rebecca Cherian
Co-Principal

Bass Trombone

Murray Crewe
Principal

Tuba

Craig Knox
Principal

Timpani

Timothy K. Adams, Jr.
Principal
John Soroka
Associate Principal

Percussion

John Soroka
Principal
Andrew Reamer
Associate Principal
Christopher Allen

Librarians

Joann Ferrell Vosburgh
Principal
Lisa Gedris

Stage technicians

Ronald Esposito
John Karapandi

Substitute Musicians

Irene Cheng, violin
Rachel Smoliar, violin
Colleen Carey, viola
Laura Shuster, viola
Kathleen Caballero, cello
Alexander Hanna, bass
Devin Howell, bass





PTC 5186 307





Polyhymnia specialises in high-end recordings of acoustic music on location in concert halls, churches, and auditoriums around the world. It is one of the worldwide leaders in producing high-resolution surround sound recordings for SA-CD and DVD-Audio. Polyhymnia's engineers have years of experience recording the world's top classical artists, and are experts in working with these artist to achieve an audiophile sound and a perfect musical balance.

Most of Polyhymnia's recording equipment is built or substantially modified in-house. Particular emphasis is placed on the quality of the analogue signal path. For this reason, most of the electronics in the recording chain are designed and built in-house, including the microphone preamplifiers and the internal electronics of the microphones.

Polyhymnia International was founded in 1998 as a management buy-out by key personnel of the former Philips Classics Recording Center.

For more info: www.polyhymnia.nl

Polyhymnia ist eine Aufnahmefirma, die sich spezialisiert hat in der Einspielung hochwertiger musikalischer Darbietungen, realisiert vor Ort in Konzertsälen, Kirchen und Auditorien in aller Welt. Sie gehört zu den international führenden Herstellern von High-resolution Surroundaufnahmen für SA-CD und DVD-Audio. Die Polyhymnia-Toningenieure verfügen über eine jahrelange Erfahrung in der Zusammenarbeit mit weltberühmten Klassik-Künstlern und über ein technisches Können, das einen audiophilen Sound und eine perfekte musikalische Balance gewährleistet.

Die meisten von Polyhymnia verwendeten Aufnahmegeräte wurden im Eigenbau hergestellt bzw. 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

Technical Information

Recording facility:	Polyhymnia International BV /Telarc/ Soundmirror
Microphones:	DPA4006 & Schoeps MK2S with Polyhymnia Electronics
Preamp:	Millenia Media
DSD Converters:	EMM Labs
Mixer:	Modified Studer 962
Recording System:	Sony Sonoma workstation

