

Produced by John McClure

MAHLER: SYMPHONY NO. 1 (Revised version)  
LEONARD BERNSTEIN • NEW YORK PHILHARMONIC

Side 1  
I—Langsam, Schleppe (13:00)  
II—Kräftig bewegt (10:30)

Side 2  
III—Festlich und gemessen (20:10)  
IV—Stürmisch bewegt (19:00)

The Symphony is ASCAP.

Mahler began composing his First Symphony in Kassel, Germany, early in 1885, when he was twenty-four. He completed it in Leipzig in 1888. It was at first called "a symphonic poem in two parts," with the subtitle *Titan* (after a romantic novel by Jean Paul Richter). And at its premiere in Budapest in the autumn of 1889, it was received "by a bewildered audience and increasingly hostile critics," in the words of biographer H. F. Redlich.

Its five movements were descriptively laid out as follows:

- Part I. *From the Days of Youth*  
1. *Spring Without End*  
2. *Blossoms* (Andante)  
3. *Under Full Sail* (Scherzo)  
Part II. *Human Comedy*  
4. *The Hunter's Funeral Procession*  
5. *From Inferno to Paradise* (Allegro furioso)

Later, the title *Winter Sleep* was added for the slow introduction to the "spring" music, while the fourth movement was retitled *Strand—A Funeral March in the Manner of Callot* (i.e. Jacques Callot), the French engraver. *Blossoms* is the title of one of the chapters in Richter's novel.

Finally, Mahler dropped the second movement plus the literary titles and descriptions and presented the four-movement work simply as the Symphony No. 1 in D Major. All of the descriptive program except *The Hunter's Funeral Procession*, he explained, was formulated "after the fact" and was added to facilitate understanding of the music but, instead, proved a hindrance. "Believe me," he said, "the symphonies of Beethoven, too, have their inner program, and as one gets to know them better, one's understanding for the proper succession of the emotions and ideas increases. In the end, that will be true of my works also."

Musically speaking this is a "finale symphony," one whose structural logic builds up gradually and is only fully understood at the end. In particular, the idea of beginning, as here, with a simple and striking motif in the minor and concluding with the same idea transformed and recast in the major, is one of which both Mahler and Bruckner were exceedingly fond. The fact that the "cyclic" theme of this symphony, in its final metamorphic, bears a note-for-note resemblance to the theme to which the words "And He shall reign for ever and ever" are sung by the angels in Handel's *Messiah*, is one of those things that makes analysis of Mahler forever fascinating.

Fascinating, too, is Mahler's use, instrumentally, of song materials, a practice in which he far surpassed Schubert. The most recognizable song themes in the First Symphony are the folk tune *Frère Jacques* (in German, *Bruder Martin*) and two extensive quotes from his own *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Songs of a Wanderer*), which he completed at the end of 1884, just before he began the symphony. There are also quotations from his cantata *Das klagende Lied* (*The Song of Lamentation*), composed 1878-80.

1. *Langsam, Schleppe. Wie ein Naturlauf—Im Anfang sehr gemächlich.* Using for the first time the expression "like a

sound of Nature" at the head of a score, Mahler diligently explains that by "Nature" he means not just "flowers, birds, the fragrance of the woods, etc.," but "the mighty underlying mystery—the god Dionysus, the great Pan." The idea of Nature bound in sleep is conveyed by the opening soft, eight-octave sustained pedal in the strings, filling the cosmos, as it were, with a profound stillness. Into that stillness sounds a primordial music interval, a falling fourth tone, repeated in different woodwind combinations. And upon that interval is built not only the main cyclic theme, in both its minor and major forms, but also virtually all the principal themes of the symphony! That simple foundation laid, the entire orchestra gradually stirs into life; and that is the burden of the D-minor introduction.

The main section of the movement is highly unorthodox from the standpoint of classical sonata form (though certainly no more so than many of Beethoven's piano sonatas), especially so in the way it embraces the slow introductory material. In addition to new material, in its development. The buoyant exposition is in one accelerating section only, in D major, built entirely on three stanzas of the *Wanderer* song, entitled, *Ging heut' morgens übers Feld* (No. 2): "On the morning field I trod, / Dewdrops hung upon the grass; / Said the merry finch to me: 'Oh, good morning! Hey, you! What? / Isn't it a lovely world?'" The melody begins with the falling fourth, this time in a faster rhythm, anticipated many times in the solo clarinet, "like the call of a cuckoo," in Mahler's words. The exposition occupies only one hundred bars Mahler indicates should be repeated. Without this important repeat the movement's proportions are thrown seriously out of balance; the repeat is therefore observed in the present recording.

The development section then begins with a mysterious transformation of the slow introduction. That is followed by a brief "false reprise" à la Haydn, only after which the development really gets under way, soon darkening in tone as some rather menacing new material is presented. It is this material that is to find its fullest realization in the stormy finale. Here the sky soon clears again with the jubilant return of the main song-theme, quickly accelerating this time into a headlong code.

II. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell.* The movement that Mahler dropped at this point was a dreamy, romantic *Andante* in C major. Its principal theme was a solo trumpet melody believed to have derived from Mahler's lost incidental music to *The Trumpeter of Säckingen*, and it is somewhat in the wistful vein of the post-horn solo in the Third Symphony. This melody also began with the interval of a fourth, a rising one. The scherzo (designated as such in the early programs) in A major converts the same interval into a clomping, hardshoe *Ländler* rhythm in the string bass, very similar to that used by Mahler in his youthful song, *Haus und Garten*. Over this bass, the winds play a theme sounding like a very free transformation of the "morning field" melody of the first movement into a ¾ dance tune. After a repeat, this theme undergoes a lively development featuring a heavy "drone" bass, stopped horns and rolling string figures (marked "Wild") anticipating those of the scherzo in the Second Symphony. The trio section, in F major, is a parody of a sentimental "swoning" waltz.

III. *Festlich und gemessen, ohne zu schleppen.* This is the most allusive movement and also the one that, according to Bruno Walter, most upset the early reviewers with its "brooding despair, biting pain, brazen derision and shrill laughter." Its chief fancy is to turn the popular folk song *Frère Jacques* into a D-minor dirge to four-part canon form. Mahler unwittingly created much confusion among commentators by his early title, "A Funeral March in the Manner of Callot," since the "well-known children's picture" he cited is actually by Moritz von Schwind. It shows a dead hunter being borne to his grave by the animals he formerly hunted, "some playing instru-

ments, others assuming farcical postures of grief, etc." The grotesqueness of this conceit is pointed up by the initial statement of the canon theme for contrabass and by the mocking little choe decant that presently appears, strongly related to the short opening motif of the *Songs of a Wanderer*. The "brazen derision and shrill laughter" follow in the parodied form of municipal band music, with bass drum and suspended cymbal beating an oom-pah rhythm.

The interval of the fourth has now become a sustained funeral tread in the muffled timpani, and this also provides a link to the middle section of the movement, in G major, derived from the closing stanza of the *Wanderer* song *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* ("The Two Blue Eyes of My Sweetheart"), No. 4. That same tread had accompanied the second stanza of the song, describing how Mahler's youthful innamorata (actually the singer Johanne Richter of Kassel) had sent him "forth into the still of night," a loveless wanderer, as in Schubert's *Winterreise*. In the third stanza, beginning "Auf der Strasse stand ein Lindenbaum," he finds respite under the lime tree, "whose blossoms it has snowed upon you." Even Mahler associates with this potent death wish goes even further back—to the abandoned first part of *Das klagende Lied*, whose young knight lies stretched out for a nap beneath a willow tree, only to be murdered there by his jealous brother. This symphony actually provides, then, the third metamorphosis of this hypnotic music.

IV. *Stürmisch bewegt—Energisch.* This movement, which Mahler originally designated as an *Allegro furioso*, begins with a simulated lightning flash and thunder crack. In the early program he described this passage as "a sudden outcry from a deeply wounded heart," and it includes the motif of the chorus's climactic cry of lamentation ("Weh, weh!") from *Das klagende Lied*. The principal *energisch* theme, in F minor, is in the familiar Mahleresque form of a solo and chorale-like march set against careening string figures. The second element of this movement appears as soon as the *furioso* has momentarily subsided: a soulful *cantabile* in D-flat major, whose cadence figure (or after-song) harkens back to the deleted *Andante* (*Blossoms*) movement.

The third and final element is the triumphal "And He shall reign for ever" hymn, which appears out of a second stormy section, at first very quietly but tenaciously, in C major, and a bit later in full D-major splendor. Then, in one of Mahler's characteristically sweeping strokes, this suddenly fades and dissolves into the very opening D-minor theme of the symphony from which it ultimately derived, and fragments of the first movement and the *Blossoms* mysteriously appear and disappear "like long-forgotten ghosts," along with a truncated reprise of the *cantabile*. A final F-minor section is devoted not to the former tempestuous march, but to the strenuous developmental material from the first movement, amid growing tension and expectation. Finally, the D-major hymn of praise is recapitulated in an exultant code that scales the very heights of affirmation.

—Jack Diether  
Director, The Bruckner and Mahler Society of America  
Contributor, The American Record Guide.

Engineering: Fred Flinn, Ed Michalski  
Library of Congress catalog card number RD-3057 applied to ML 6401 RD-3057 applied to MS 709.

Other Mahler albums by Bernstein and the New York Philharmonic:  
Symphony No. 4 in G Major (Razi Grist, Soprano) . . . . . ML 5485/MS 6152\*  
Symphony No. 8 in E-Flat Major . . . . . ML21 351/MS2 72  
Symphony No. 7 (Revised version) . . . . . ML21 339/MS2 70  
Symphony No. 9 in C-Sharp Minor . . . . . ML21 398/MS2 69  
\*See

Stereo MS 7069  
Mono ML 6409

## Mahler Symphony No. 1 Leonard Bernstein New York Philharmonic

"A triumph... [Bernstein]... is without comparison the finest Mahler conductor of the day, possibly of all time."

—LIFE, Stefan Kanfer

(From a review of The Nine Mahler Symphonies, limited edition)





# Gustav Mahler (1860–1911)

## SYMPHONY NO. 1 IN D MAJOR "TITAN" (REVISED VERSION)

(D-Dur / en ré majeur)

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.<br>Im Anfang sehr gemächlich | 15'10 |
| 2 | II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell                               | 8'18  |
| 3 | III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen                          | 10'20 |
| 4 | IV. Stürmisch bewegt – Energisch  | 18'55 |

Total Time: 52'43

New York Philharmonic  
LEONARD BERNSTEIN

*Recorded at Philharmonic Hall, now Avery Fisher Hall, New York City, on October 4, 1966.*

Consists of previously released material.

Original Producer: John McClure  
Produced for SACD by Louise de la Fuente & Dixon Van Winkle.  
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.  
DSD Authoring Engineer: Stephen Saper

Front cover from original U.S. LP release.  
Cover Photo Collage: Virginia Team and Cato

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.  
Originally released 1968 Sony Music Entertainment Inc.

This Super Audio CD was manufactured to meet critical quality standards. If you believe the disc has a manufacturing defect, please call our Quality Management Department at 1-800-255-7514. New Jersey residents should call 609-722-8224.



"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

[www.sonyclassical.com](http://www.sonyclassical.com)  
[www.sonymusic.com/sacd](http://www.sonymusic.com/sacd)

# Mahler: Symphony No. 1 in D Major "Titan"

Mahler began composing his First Symphony in Kassel, Germany, early in 1885, when he was twenty-four. He completed it in Leipzig in 1888. It was at first called "a symphonic poem in two parts," with the subtitle "Titan" (after a romantic novel by Jean Paul Richter). And at its premiere in Budapest in the autumn of 1889, it was received by "a bewildered audience and increasingly hostile critics," in the words of biographer H.F. Redlich.

Its five movements were descriptively laid out as follows:

- Part I. From the Days of Youth
  - 1. Spring Without End
  - 2. Blumine (Andante)
  - 3. Under Full Sail (Scherzo)
- Part II. Human Comedy
  - 4. The Hunter's Funeral Procession
  - 5. From Inferno to Paradiso (Allegro furioso)

Later, the title "Winter Sleep" was added for the slow introduction to the "spring" music, while the fourth movement was redubbed Stranded – "A Funeral March in the Manner of Callot" (*i.e.*, Jacques Callot, the French engraver). "Blumine" is the title of one of the chapters in Richter's novel.

Finally, Mahler dropped the second movement plus the literary titles and descriptions and presented the four-movement work simply as the Symphony No. 1 in D Major. All of the descriptive program except "The Hunter's Funeral Procession," he explained, was formulated 3

"after the fact" and was added to facilitate understanding of the music but, instead, proved a hindrance. "Believe me," he said, "the symphonies of Beethoven, too, have their inner program, and as one gets to know them better, one's understanding for the proper succession of the emotions and ideas increases. In the end, that will be true of my works also."

Musically speaking this is a "finale symphony," one whose structural logic builds up gradually and is only fully understood at the end. In particular, the idea of beginning, as here, with a simple and striking motif in the minor and concluding with the same idea transformed and recast in the major, is one of which both Mahler and Bruckner were exceedingly fond. The fact that the "cyclic" theme of this symphony, in its final metamorphosis, bears a note-for-note resemblance to the theme to which the words "And He shall reign for ever and ever" are sung by the chorus in Handel's *Messiah*, is one of those things that makes analysis of Mahler forever fascinating.

Fascinating, too, is Mahler's use, instrumentally, of song materials, a practice in which he far surpassed Schubert. The most recognizable song themes in the First Symphony are the folk tune "Frère Jacques" (in German, "Bruder Jakob") and two extensive quotes from his own *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wanderer), which he completed at the end of 1884, just before he began the symphony. There are also quotations from his cantata *Das klagende Lied* (The Song of Lamentation), composed 1878–80.

I. *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut. Im Anfang sehr gemächlich*  
(Slowly. Dragging. Like a sound of Nature. At the beginning very leisurely)

Using for the first time the expression "like a sound of Nature" at the head of a score, Mahler diligently explains that by "Nature" he means not just "flowers, birds, the fragrance of the woods, etc.," but "the mighty underlying mystery – the god Dionysius, the great Pan." The idea of Nature bound in sleep is conveyed by the opening soft, eight-octave sustained pedal in the strings, filling the cosmos, as it were, with a profound stillness. Into that stillness sounds a primordial music interval, a falling fourth tone,

repeated in different woodwind combinations. And upon that interval is built not only the main cyclic theme, in both its minor and major forms, but also virtually all the principal themes of the symphony! That simple foundation laid, the entire orchestra gradually stirs into life; and that is the burden of the D-Minor introduction.

The main section of the movement is highly unorthodox from the standpoint of classical sonata form (though certainly no more so than in many of Beethoven's piano sonatas), especially so in the way it embraces the slow introductory material, in addition to new material, in its development. The buoyant exposition is in one accelerating section only, in D Major, built entirely on three stanzas of the *Wanderer* song, entitled, "Ging heut' morgens übers Feld" (No. 2): "On the morning field I trod, / Dewdrops hung upon the grass; / Said the merry finch to me: / 'Oh, good morning! Hey, you! What? / Isn't it a lovely world?' " The melody begins with the falling fourth, this time in a faster rhythm anticipated many times in the solo clarinet, "like the call of a cuckoo," in Mahler's words. The exposition occupies only one hundred bars Mahler indicates should be repeated. Without this important repeat the movement's proportions are thrown seriously out of balance; the repeat is therefore observed in the present recording.

The development section then begins with a mysterious transformation of the slow introduction. That is followed by a brief "false reprise" à la Haydn, only *after* which the development really gets under way, soon darkening in tone as some rather menacing new material is presented. It is this material that is to find its fullest realization in the stormy finale. Here the sky soon clears again with the jubilant return of the main song-theme, quickly accelerating this time into a headlong coda.

II. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*  
(Vigorously, but not too fast)

The movement that Mahler dropped at this point was a dreamy, romantic *Andante* in C Major. Its principal theme was a solo trumpet melody believed to have derived from

Mahler's lost incidental music to *The Trumpeter of Säckingen*, and it is somewhat in the wistful vein of the post-horn solo in the Third Symphony. This melody also began with the interval of a fourth, a rising one. The scherzo (designated as such in the early programs) in A Major converts the same interval into a clomping, hardshoe *Ländler* rhythm in the string bass, very similar to that used by Mahler in his youthful song "Hans und Grethe." Over this bass, the winds play a theme sounding like a very free transformation of the "morning field" melody of the first movement into a 3/4 dance tune. After a repeat, this theme undergoes a lively development featuring a heavy "drone" bass, stopped horns and rolling string figures (marked "Wild") anticipating those of the scherzo in the Second Symphony. The trio section, in F Major, is a parody of a sentimental "swooning" waltz.

### III. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Solemn and measured, without dragging)

This is the most allusive movement and also the one that, according to Bruno Walter, most upset the early reviewers with its "brooding despair, biting pain, brazen derision and shrill laughter." Its chief fancy is to turn the popular folk song "Frère Jacques" into a D-Minor dirge in four-part canon form. Mahler unwittingly created much confusion among commentators by his early title, "A Funeral March in the Manner of Callot," since the "well-known children's picture" he cited is actually by Moritz von Schwind. It shows a dead hunter being borne to his grave by the animals he formerly hunted, "some playing instruments, others assuming farcical postures of grief, etc." The grotesqueness of this conceit is pointed up by the initial statement of the canon theme for contrabass solo and by the mocking little oboe descant that presently appears, strongly related to the short opening motif of the *Songs of a Wanderer*. The "brazen derision and shrill laughter" follow in the parodied form of municipal band music, with bass drum and suspended cymbal beating an oom-pah rhythm.

The interval of the fourth has now become a sustained funeral tread in the muffled timpani, and this also provides a link to the middle section of the movement, in

G Major, derived from the closing stanza of the *Wanderer* song "Die zwei blauen Augen von meinem Schatz" ("The Two Blue Eyes of My Sweetheart", No. 4. That same tread had accompanied the second stanza of the song, describing how Mahler's youthful innamorata (actually the singer Johanne Richter of Kassel) had sent him "forth into the still of the night," a loveless wanderer, as in Schubert's *Winterreise*. In the third stanza, beginning "Auf der Strasse steht ein Lindenbaum," he finds respite under the lime tree, "whose blossoms it has snowed upon me." The music Mahler associates with this patent death wish goes even further back – to the abandoned first part of *Das klagende Lied*, whose young knight lies stretched out for a nap beneath a willow tree, only to be murdered there by his jealous brother. This symphony actually provides, then, the third metamorphosis of this hypnotic music.

### IV. *Stürmisch bewegt – Energisch* (Tempestuous – Forceful)

This movement, which Mahler originally designated as *Allegro furioso*, begins with a simulated lightning flash and thunder crack. In the early program he described this passage as "a sudden outcry from a deeply wounded heart," and it includes the motif of the chorus's climactic cry of lamentation ("Weh, weh!") from *Das klagende Lied*. The principal *energisch* theme, in F Minor, is in the familiar Mahleresque form of a wild and chorale-like march set against careening string figures. The second element of this movement appears as soon as the *furioso* has momentarily subsided: a soulful *cantabile* in D-flat Major, whose cadence figure (or after-song) harkens back to the deleted *Blumine* (*Andante*) movement.

The third and final element is the triumphal "And He shall reign for ever" hymn, which appears out of a second stormy section, at first very quietly but tensely, in C Major, and a bit later in full D-Major splendor. Then, in one of Mahler's characteristically sweeping strokes, this suddenly fades and dissolves into the very opening D-Minor theme of the symphony from which it ultimately derived, and fragments

of the first movement and the *Blumine* mysteriously appear and disappear "like long-forgotten ghosts," along with a truncated reprise of the *cantabile*. A final F-Minor section is devoted not to the former tempestuous march, but to the strenuous developmental material from the first movement, amid growing tension and expectation. Finally, the D-Major hymn of praise is recapitulated in an exultant coda that scales the very heights of affirmation.

Jack Diether

*Notes from the original LP MS 7069, released in 1968.*

# Mahler :

## Symphonie Nr. 1

### D-Dur »Titan«

Mahler begann mit der Arbeit an seiner Ersten Symphonie Anfang 1885 in Kassel, im Alter von 24 Jahren, und vollendete sie 1888 in Leipzig. Zunächst trug sie die Bezeichnung »Symphonische Dichtung in zwei Abteilungen« und den Untertitel »Titan« (nach einem romantischen Roman von Jean Paul). Nach einem Bericht des Mahler-Biographen H.F. Redlich stieß das Werk bei seiner Premiere in Budapest beim Publikum auf Unverständnis und bei den Kritikern auf zunehmende Feindseligkeit.

Die Symphonie hatte ursprünglich fünf Sätze, denen folgendes Programm zugrunde lag:

1. Theil. »Aus den Tagen der Jugend«
  1. »Frühling und kein Ende«
  2. »Bluminen«-Capitel (Andante)
  3. »Mit vollen Segeln«
2. Theil. »Commedia humana«
  4. Des Jägers Leichenbegängnis
  5. Dall' Inferno al Paradiso (Allegro furioso)

Später wurde das Erwachen aus dem Winterschlaf als langsame Einleitung der Frühlings-Musik vorangestellt, während der vierte Satz umbenannt wurde in »Gestrandet! (ein Todtenmarsch in »Callots Manier)« – eine Anspielung auf den für seine Radierungen bekannten französischen Künstler Jacques Callot. »Blumine« ist der Titel eines Kapitels in Jean Pauls Roman.

Schließlich strich Mahler den zweiten Satz sowie die literarischen Titel und Beschreibungen und präsentierte das Werk einfach als seine Symphonie Nr. 1 in D-Dur. Mit Ausnahme

des *Trauermarschs für den Jäger*, so erklärte er, seien alle programmatischen Titel nachträglich hinzugefügt worden, um das Verständnis der Musik zu erleichtern; dies habe sich aber eher als ein Hemmnis erwiesen. »Glauben Sie mir es, auch die Beethovensche[n] Symphonie[n] haben ihr inneres Programm, und mit der genaueren Bekanntheit mit einem solchen Werk wächst auch das Verständnis für den Ideenrichtigen Empfindungsgang. So wird es endlich auch bei meinen Werken sein.«

Musikalisch gesehen, ist Mahlers Erste Symphonie eine »Finale-Symphonie«: ein Werk, dessen strukturelle Logik einem kontinuierlichen Entwicklungsprozeß unterliegt und daher erst vom Ende her völlig verstanden werden kann. Mahler und Bruckner begeisterten sich gleichermaßen für die Idee, ein Werk mit einem einfachen und prägnanten Motiv in Moll zu beginnen und mit dem gleichen Motiv – diesmal nach Dur transponiert und umgeformt – auch zum Abschluß zu bringen. Die Tatsache, daß das »zyklische« Thema dieser Symphonie nach seiner letzten Metamorphose Note für Note mit dem Thema übereinstimmt, das der Chor zu den Worten »And he shall reign for ever and ever« (Und er regiert auf immer und ewig) in Händels *Messias* singt, gehört zu den Entdeckungen, welche die Analyse von Mahlers Musik immer wieder zu einem faszinierenden Unterfangen machen.

Faszinierend ist auch, wie Mahler Liedmaterial instrumental verarbeitet. Hierin übertrifft er Schubert bei weitem. Die am deutlichsten erkennbaren Liedthemen in der Ersten Symphonie sind die Melodie des Studentenkanons »Bruder Jakob« und zwei ausgedehnte Zitate aus seinen eigenen *Liedern eines fahrenden Gesellen*, die er Ende 1884 vollendet hatte, also unmittelbar bevor er mit der Arbeit an der Ersten Symphonie begann. Daneben finden sich auch Zitate aus seiner Kantate *Das klagende Lied*, die er 1878-1880 komponiert hatte.

#### I. Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut. Im Anfang sehr gemächlich

Zu seiner ersten Verwendung des Ausdrucks »wie ein Naturlaut« im Titel einer Partitur erläutert Mahler, daß er mit Natur nicht nur »Blumen, Vöglein, Waldesduft etc.« meine, sondern »den Gott Dionysos, den großen Pan«. Die Vorstellung von einer noch

schlafenden Natur wird durch den eröffnenden, acht Oktaven umfassenden Orgelpunkt der Streicher symbolisiert, der den Kosmos gleichsam mit einer tiefen Ruhe erfüllt. In diese Ruhe hinein erklingt ein Ur-Intervall, eine fallende Quarte, die in verschiedenen Bläserkombinationen wiederholt wird. Auf diesem Intervall beruht nicht nur das zyklische Hauptthema in seinen Moll- und Dur-Varianten – praktisch alle wichtigen Themen der Symphonie sind darauf zurückzuführen! Nachdem dieses schlichte Fundament gelegt ist, erwacht das ganze Orchester allmählich zum Leben; und das genau ist die Funktion der d-moll Einleitung.

Vom Standpunkt der klassischen Sonatenform her gesehen, ist der Hauptabschnitt des Satzes hochgradig unorthodox – wenn auch mit Sicherheit nicht unorthodoxer als bei vielen von Beethovens Klaviersonaten. Dies gilt vor allem für die Art und Weise, wie Mahler das Material der langsamen Einleitung neben neuem Material in die Durchführung einbezieht. Die heitere Exposition besteht aus nur einem drängenden Abschnitt in D-Dur, der auf drei Strophen des Liedes »Ging heut' morgen übers Feld« (Nr. 2 aus dem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*) aufgebaut ist: »Ging heut' morgen übers Feld, / Tau noch auf den Gräsern hing; Sprach zu mir der lust'ge Fink: / ›Ei, du! Gelt?; Guten Morgen! Ei gelt? Du! / Wird's nicht eine schöne Welt?« Die Melodie beginnt mit der fallenden Quart, diesmal in einem schnelleren Rhythmus, der bereits viele Male von der Soloklarinette vorweggenommen wurde – wie der, in Mahlers Worten, »Ruf eines Kuckucks«. Die Exposition, die nur einhundert Takte lang ist, soll nach Mahlers Anweisung wiederholt werden. Ohne diese wichtige Wiederholung geraten die Proportionen des Satzes ernsthaft aus dem Gleichgewicht, daher wird sie in der vorliegenden Aufnahme ausgeführt.

Die Durchführung beginnt mit einer geheimnisvollen Umformung der langsamen Einleitung. Es folgt eine kurze »falsche Reprise« à la Haydn, und erst danach kommt die Durchführung richtig in Gang. Neues, ziemlich bedrohliches Material wird eingeführt, und der Ton wird schnell düsterer. Dieses neue Material wird im stürmischen Finale zu seiner vollen Entfaltung finden. Im ersten Satz jedoch klart der Himmel durch die

jubelnde Wiederkehr des Hauptliedthemas bald wieder auf, das diesmal stark an Tempo gewinnt und in eine ungestüme Coda mündet.

## II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell

Der Satz, den Mahler an dieser Stelle strich, war ein verträumtes, romantisches Andante in C-Dur. Sein Hauptthema war eine Melodie für Solotrompete, von der man annimmt, daß sie aus Mahlers Schauspielmusik zu Joseph Victor von Scheffels *Der Trompeter von Säckingen* stammt. Sie hat eine ähnlich versonnene Stimmung wie das Posthorn-Solo in der Dritten Symphonie. Auch diese Melodie beginnt mit einer Quarte, allerdings einer aufsteigenden. Das Scherzo (das in den frühen Programmen als solches bezeichnet wurde) in A-Dur verwandelt das gleiche Intervall zu einem stampfenden Holzschuh-Ländlerrhythmus in den Streicherbässen, ganz ähnlich dem, den Mahler in »Hans und Grethe« verwendet, einem in jungen Jahren komponierten Lied. Über diesem Baß spielen die Bläser ein Thema, das wie eine sehr freie Tanzvariante im Dreivierteltakt der »Ging heut' morgen übers Feld«-Melodie aus dem ersten Satz klingt. Nach einer Wiederholung wird dieses Thema einer lebhaften Durchführung unterzogen, mit einem schweren Bordun-Baß, gedämpften Hörnern und wogenden Streicherfiguren (mit der Vortragsbezeichnung »Wild«), die ähnliche Klänge im Scherzo der Zweiten Symphonie vorwegnehmen. Das Trio in F-Dur ist eine Parodie auf einen sentimental Walzer.

## III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen

Dies ist der anspielungsreichste Satz und zugleich derjenige, der nach Auskunft von Bruno Walter mit seiner »dampfbrütenden Verzweiflung«, seinem »schneidenden Schmerz, frechen Hohn und grellen Auflachen« die damaligen Kritiker am meisten aus der Fassung brachte. Seine originelle Grundidee besteht darin, das populäre Volkslied »Bruder Jakob« in ein d-moll-Klagelied im vierstimmigen Kanon zu verwandeln. Unbeabsichtigt sorgte Mahler mit dem Titel »ein Todtenmarsch in Callots Manier« für große Verwirrung unter den frühen Kommentatoren, denn das bekannte Kinderbild, das er erwähnt, stammt in

Wirklichkeit von Moritz von Schwind. Es zeigt einen toten Jäger, der von den Tieren des Waldes, die er zuvor gejagt hatte, zu Grabe getragen wird. »Hasen tragen das Fähnlein, voran eine Capelle von böhmischen Musikanten ... Füchse und andere vierbeinige und gefiederte Thiere des Waldes geleiten in possirlichen Stellungen den Zug.« Die Groteskheit dieses phantastischen Einfalls wird dadurch betont, daß das Kanonthema von einem Solokontrabaß vorgestellt wird und gleich darauf eine spöttische kleine Gegenstimme in der Oboe folgt, die eine enge Verwandtschaft zu dem kurzen Eröffnungsmotiv der *Lieder eines fahrenden Gesellen* zeigt. »Frecher Hohn und grelles Auflachen« folgen in der parodierten Form einer Dorfkapelle, wobei Große Trommel und Becken eine Um-Ta-Begleitung anschlagen.

Die Quarte ist jetzt in den gedämpften Pauken zum stetigen Begräbnisschritt geworden; dies stellt auch eine Verbindung zum Mittelabschnitt des Satzes (in G-Dur) her, der von der Schlußstrophe von »Die zwei blauen Augen von meinem Schatz« (Nr. 4 aus den *Liedern eines fahrenden Gesellen*) abgeleitet ist. Derselbe schreitende Rhythmus begleitet die zweite Strophe dieses Liedes, in der beschrieben wird, wie Mahlers Jugendliebe (die Sängerin Johanne Richter aus Kassel) ihn in die »stille Nacht« hinausschickt – als ungeliebten Wanderer wie in Schuberts *Winterreise*. In der dritten Strophe, die mit den Worten »Auf der Straße steht ein Lindenbaum« beginnt, findet er Ruhe unter einer Linde: »Der hat seine Blüten über mich geschneit.« Die Wurzeln der Musik, die Mahler mit diesem offenkundigen Todeswunsch verknüpft, reichen sogar noch weiter zurück, nämlich bis zum verworfenen ersten Teil des *Klagenden Liedes*, in dem ein junger Ritter, der unter einer Weide ausgestreckt liegt und schlummert, von seinem eifersüchtigen Bruder ermordet wird. Damit bietet die Erste Symphonie also bereits die *dritte* Metamorphose dieser fesselnden Musik.

## IV. Stürmisch bewegt – Energisch

Der vierte Satz, den Mahler ursprünglich als *Allegro furioso* bezeichnet hatte, beginnt mit einer Blitz- und Donnerimitation. Diese Passage, die er im frühen Programm als

»der plötzliche Ausbruch der Verzweiflung eines im Tiefsten verwundeten Herzens« beschreibt, enthält das Motiv des Klagerufs »Weh, weh«, den der Chor als Höhepunkt im *Klagenden Lied* ausstößt. Das *energische* Hauptthema in f-moll ist in der charakteristischen Mahlerschen Form eines unbändigen und choralartigen Marsches gehalten, dem gleichzeitig wogende Streicherfiguren gegenübergestellt werden. Das zweite Element dieses Satzes erscheint, sobald sich das *furioso* zeitweilig gelegt hat: ein seelenvolles *Cantabile* in Des-Dur, dessen kadenzierende Schlußfigur (oder Nachgesang) dem gestrichenen *Blumine (Andante)* nachlauscht.

Das dritte und letzte Element ist die triumphale Hymne »And He shall reign for ever«, die aus einem zweiten stürmischen Abschnitt aufsteigt – zunächst in C-Dur und sehr ruhig, aber durchaus spannungsvoll, um dann etwas später in vollem D-Dur-Glanz zu erstrahlen. Plötzlich – in einer dieser für Mahler so typischen, mächtigen Orchesterbewegungen, wird sie leiser und löst sich auf im d-moll-Eröffnungsthema der Symphonie, von dem sie letztlich auch abgeleitet wurde. Fragmente aus dem ersten Satz und aus *Blumine* – neben einer verkürzten Reprise des *Cantabile* – erscheinen auf geheimnisvolle Weise »wie längst vergessene Geister« und verschwinden wieder. Ein abschließender Abschnitt in f-moll bezieht sich nicht auf den vorangehenden stürmischen Marsch, sondern auf das aufwendige Durchführungsmaterial aus dem ersten Satz. Spannung und Erwartung wachsen ständig an, bis zum Schluß die D-Dur-Lobeshymne wiederaufgenommen wird – in einer jubelnden Coda, die sich zu den höchsten Höhen der Lebensbejahung aufschwingt.

Jack Diether  
Plattenhüllentext von der LP MS 7069,  
ursprünglich veröffentlicht 1968  
Übersetzung: Arnim Mennecke

# Mahler :

## Symphonie n° 1

### en ré majeur « Titan »

Mahler commença à composer sa Première Symphonie à Cassel (Allemagne) au début de l'année 1885. Il avait vingt-quatre ans. Il la termina à Leipzig en 1888, lui donnant tout d'abord pour titre : « Poème symphonique en deux parties », et pour sous-titre : « Titan » (d'après un roman de l'écrivain romantique Jean Paul Richter). La création à Budapest, à l'automne 1889, fut accueillie par « un auditoire médusé et des critiques toujours plus hostiles », selon les termes du biographe H. F. Redlich.

Ses cinq mouvements étaient organisés selon le programme suivant :

- I<sup>e</sup> partie. Souvenir de jeunesse
1. Printemps sans fin
  2. Blumine (Andante)
  3. Toutes voiles dehors (Scherzo)
- II<sup>e</sup> partie. Commedia umana
4. Marche funèbre du chasseur
  5. De l'Inferno au Paradiso (Allegro furioso)

Plus tard, le titre *Sommeil hivernal* fut ajouté pour désigner l'introduction lente à la musique du « printemps », tandis que le quatrième mouvement était rebaptisé « Échoué : marche funèbre à la manière de Callot » (il s'agit du graveur français Jacques Callot). *Blumine* (Fleurettes) est le titre d'un des chapitres du roman de Richter.

Finalement, Mahler supprima le second mouvement, ainsi que les titres et descriptions littéraires, présentant simplement cette œuvre en quatre mouvements comme la

*Symphonie n° 1 en ré majeur*. Il expliqua que le programme descriptif – à l'exception de la « Marche funèbre du chasseur » – avait été entièrement formulé « après coup » et ajouté dans le but de faciliter la compréhension de la musique, mais s'était en fait avéré y faire obstacle. « Croyez-moi, affirma-t-il, les symphonies de Beethoven sont elles aussi basées sur un programme intérieur, et mieux on les connaît, mieux on comprend le véritable enchaînement des émotions et des idées. En fin de compte, ce sera vrai de mes œuvres aussi. »

Sur le plan musical, on peut parler d'une « symphonie-finale », dont la logique structurelle s'élabore peu à peu et ne peut être véritablement comprise qu'à la fin. Notamment, l'idée de commencer, comme ici, par un motif simple et frappant en mineur, et de conclure par la même idée transformée et transposée en majeur, est un de ces procédés dont Mahler tout aussi bien que Bruckner raffolaient. Le fait que le thème « cyclique » de cette symphonie, dans sa métamorphose finale, présente une ressemblance note à note avec le thème sur lequel les paroles : « And He shall reign for ever and ever » (Et il régnera pour l'éternité) sont chantées par le chœur dans *Le Messie* de Haendel, est une de ces choses qui rendent l'analyse de Mahler à jamais fascinante.

Comme est également fascinante la manière dont Mahler utilise, instrumentalement, des mélodies, pratique dans laquelle il surpasse de loin Schubert. Dans la Première Symphonie, les mélodies les plus reconnaissables sont la chanson populaire « Frère Jacques » (en allemand : *Bruder Jakob*) et deux larges emprunts à ses propres *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un compagnon errant), qu'il termina à la fin de l'année 1884, juste avant de commencer cette symphonie. On y trouve aussi quelques citations de sa cantate *Das klagende Lied* (Chant de lamentations), composée entre 1878 et 1880.

I. *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut. Im Anfang sehr gemächlich*  
(Lentement. En traînant. Comme un bruit de nature. Le début très tranquille)

Utilisant pour la première fois l'expression « comme un bruit de la nature » au début d'une partition, Mahler s'empresse de préciser que ce qu'il entend par « nature », ce ne

sont pas uniquement « les fleurs, les oiseaux, l'odeur des bois, etc. », mais également « le puissant mystère sous-jacent : le dieu Dionysos, le grand Pan ». L'idée de la Nature endormie est rendue par la pédale prolongée sur huit octaves aux cordes, à la sonorité très douce, sur laquelle s'ouvre le morceau, emplissant pour ainsi dire le cosmos d'une profonde immobilité. Cette immobilité est rompue par un des intervalles primordiaux de la musique, une quarte descendante reprise par les bois diversement associés. Et c'est sur cet intervalle que sont construits non seulement le principal thème cyclique – sous sa forme aussi bien mineure que majeure – mais également presque tous les thèmes fondamentaux de la symphonie ! Une fois cette base très simple établie, c'est tout l'orchestre qui s'éveille à la vie ; telle est l'idée principale de cette introduction en *ré* mineur.

La section principale du mouvement se montre très irrespectueuse des règles de la forme sonate classique (quoique guère plus que nombre de sonates pour piano de Beethoven), et notamment par la manière dont elle intègre au développement le matériau de l'introduction lente, en complément à un matériau nouveau. L'exposition, pleine d'entrain, consiste en une seule section, en *ré* majeur, qui va s'accélération et qui est entièrement fondée sur les trois strophes du deuxième *Chant d'un compagnon errant*, dont l'incipit est « *Ging heut' morgens übers Feld* » : « J'allais ce matin par les champs, / La rosée était encore suspendue aux brins d'herbe ; / Le pinson joyeux me dit : / « Hé toi, là-bas ! Bonjour ! / N'est-ce pas que le monde est beau ? » Cette mélodie commence elle aussi par un saut de quarte descendante, mais cette fois sur un rythme plus rapide et lancé tout d'abord à plusieurs reprises par la clarinette solo, « comme l'appel du coucou », précise Mahler. L'exposition ne dure qu'une centaine de mesures dont Mahler exige qu'elles soient reprises. L'omission de cette reprise importante affecte considérablement l'équilibre des proportions de ce mouvement ; c'est pourquoi nous la faisons dans le présent enregistrement.

Le développement débute alors par une mystérieuse métamorphose de l'introduction lente. Puis vient une « fausse reprise » à la Haydn, et c'est seulement *après* que le développement commence réellement, prenant bientôt un coloris plus sombre avec l'introduction d'un nouveau matériau assez menaçant. C'est ce nouveau matériau qui trouvera son

exploitation la plus exhaustive dans le déchaînement du finale. À ce point, le ciel ne tarde pas à s'éclaircir de nouveau avec le retour radieux du principal thème mélodique, qui s'accélère rapidement cette fois pour laisser la place à une coda impétueuse.

## II. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*

(Puissant, agité, mais pas trop vite)

Le mouvement supprimé par Mahler à cet endroit était un *Andante* rêveur et romantique en *ut* majeur. Il avait pour thème principal un solo de trompette, probablement tiré d'une musique de scène de Mahler aujourd'hui perdue *Le Trompette de Säckingen*, et proche de la veine méditative du solo de cor de postillon dans la Troisième Symphonie. Cette mélodie débutait elle aussi par un intervalle de quarte, ascendante cette fois. Le scherzo (désigné comme tel dans le programme de la première version), en *la* majeur, transforme ce même intervalle en une basse confiée aux cordes, sur un rythme de *Ländler* rude et pesant très proche de celui utilisé par Mahler dans une mélodie de jeunesse : *Hans und Grethe*.

Au-dessus de cette basse, le thème joué par les instruments à vent semble être une libre adaptation, sous forme de danse à 3/4, de la mélodie du premier mouvement : « J'allais ce matin par les champs ». Après une reprise, ce thème fait l'objet d'un développement animé utilisant une lourde basse en « bourdon », des cors bouchés et des motifs houleux aux cordes (marqués « agité »), anticipant ceux du scherzo de la Deuxième Symphonie. Le trio, en *fa* majeur, est une parodie d'une valse « languoureuse » et sentimentale.

## III. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*

(Solennel et mesuré, sans traîner)

C'est le mouvement le plus allusif et celui qui, selon Bruno Walter, déränge le plus les premiers critiques par « son morne désespoir, sa douleur fulgurante, son mépris cynique et son rire strident ». Sa principale fantaisie est de transformer la chanson populaire « Frère Jacques » en une mélodie funèbre en *ré* mineur, en forme de canon à quatre parties. Mahler sema involontairement la confusion parmi les commentateurs par son titre

originel : « Marche funèbre à la manière de Callot », puisque « la célèbre gravure pour enfants » dont il parle est en fait de Moritz von Schwind. On y voit un chasseur mort porté en terre par les animaux qu'il chassait jusque-là, « les uns jouant d'un instrument, d'autres prenant des poses comiquement éplorées, etc. » Le caractère grotesque de cette saynète est souligné par la présentation initiale du thème du canon à la contrebasse solo et par le petit contrechant moqueur du hautbois qui se fait bientôt entendre, fortement apparenté au court motif introductif des *Chants d'un compagnon errant*. Puis viennent le « mépris cynique » et le « rire strident », sous la forme d'une parodie de fanfare municipale, avec grosse caisse et cymbales suspendues martelant un rythme primaire.

L'intervalle de quarte s'est à présent transformé en une marche funèbre prolongée aux timbales voilées, qui assure en outre la transition avec la section centrale de ce mouvement, en *sol* majeur, dérivée de la dernière strophe du quatrième *Chant d'un compagnon errant* : « *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* » (« Les deux yeux bleus de ma bien-aimée »). Cette même marche avait accompagné la deuxième strophe de ce chant, décrivant comment la jeune fille aimée par Mahler (en fait, la cantatrice Johanne Richter, de Cassel) l'avait « envoyé de par le monde [...] dans la nuit silencieuse », compagnon errant sans amour, comme dans le *Voyage d'hiver* de Schubert. Dans la troisième strophe, commençant par « *Auf der Strasse stand ein Lindenbaum* » (Au bord de la route s'élevait un tilleul), il trouve le repos sous un tilleul, qui sur lui « fait tomber la neige de ses fleurs ». La musique associée par Mahler à cet évident désir de mort remonte plus loin encore, jusqu'à la première partie abandonnée du *Klagende Lied*, où l'on voit un jeune chevalier, étendu sous un saule pour une petite sieste, perdre la vie, victime de la jalousie de son frère. La symphonie présente alors, en fait, la troisième métamorphose de cette musique hypnotique.

## IV. *Stürmisch bewegt – Energisch*

(Tourmenté, agité – Énergique)

Ce mouvement, conçu à l'origine par Mahler comme *Allegro furioso*, commence par un simulacre d'éclairs et de grondements de tonnerre. Dans le programme de la première

version, le compositeur décrivait ce passage comme « le cri de révolte d'un cœur profondément blessé », et on y retrouve le motif de l'exclamation plaintive paroxystique du chœur, dans *Das Klagende Lied* (« *Weh, weh !* »). Le thème principal, *energisch*, en *fa* mineur, prend la forme typiquement mahlerienne d'une marche échevelée aux allures de choral contrastant avec un mouvement de roulis aux cordes. Le second élément de ce mouvement apparaît avec la première accalmie temporaire du *furioso* : un *cantabile* très expressif en *ré* bémol majeur dont le motif cadentiel (la chute) renvoie à la *Blumine* (*Andante*) auquel Mahler a renoncé.

Le troisième et dernier élément est celui de l'hymne triomphal : « *And He shall reign for ever* », qui apparaît à l'issue d'une seconde section orageuse, d'abord de façon très calme mais tendue, en *do* majeur, puis, un peu plus tard, dans toute la splendeur de *ré* majeur. Puis, par une de ces volte-face si caractéristiques de Mahler, tout cela s'évanouit soudain pour se fondre dans le thème même en *ré* mineur par lequel débutait la symphonie, et dont il dérivait en fin de compte ; des fragments du premier mouvement et de *Blumine* apparaissent puis disparaissent mystérieusement, comme des « revenants depuis longtemps oubliés », de même qu'une reprise tronquée du *cantabile*. Bâtie non pas sur la marche agitée précédemment entendue mais sur le matériau énergétique ayant servi au développement du premier mouvement, la dernière section en *fa* mineur progresse dans un climat de tension et d'expectative croissantes. Finalement, l'hymne de louange en *ré* majeur est repris une dernière fois en une coda triomphale qui atteint le plus haut degré de l'affirmation.

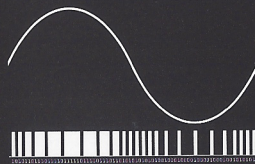
Jack Diether

*Notes de l'original LP, MS 7069, édité en 1968.*

Traduction : W. Léon



**DSD**  
Direct Stream Digital



Unlike multi-bit PCM recording, SACD's DSD technology uses a one-bit pulse train that is analogous to the music waveform (see diagram above). DSD encoding employs more digital 1s as the waveform goes positive, more 0s as the waveform goes negative.

"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

**The Compact Disc was a good idea.**

**This is even better.**

Introducing Super Audio CD.

It looks like a CD. But this Super Audio CD (SACD) represents a new, altogether different way to reproduce music. Created by Sony and Philips – the people who invented the CD – the SACD format is about to change the way you listen to music.

From the earliest digital recordings and 16-bit Compact Discs on up to even the latest 24-bit recordings, digital audio has always used multi-bit PCM technology. Until now. Now there's Direct Stream Digital™ recording, a one-bit system that's fundamentally different. Thanks to an amazing 2,822,400 samples per second, you get audio performance that no other format can deliver. Where CD frequency response extends to 20,000 Hz, DSD technology can theoretically reach 100,000 Hz. Where CD has dynamic range of 96 dB, DSD recording can achieve 120 dB across the entire audible range. Thanks to DSD technology, the SACD difference is breathtaking. If you care passionately about music, then SACD will inflame that passion as never before.

# Gustav Mahler (1860–1911)



## SYMPHONY NO. 1 IN D MAJOR "TITAN" (REVISED VERSION) (D-Dur / en ré majeur)

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | I. Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.<br>Im Anfang sehr gemächlich | 15'10 |
| 2 | II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell                               | 8'18  |
| 3 | III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen                          | 10'20 |
| 4 | IV. Stürmisch bewegt – Energisch  | 18'55 |

New York Philharmonic  
LEONARD BERNSTEIN

SS 7069

Consists of previously released material.

Original Producer: John McClure  
Recorded at Philharmonic Hall, now Avery Fisher Hall, New York City, October 4, 1966.  
Produced for SACD by Louise de la Fuente & Dixon Van Winkle.  
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.  
DSD Authoring Engineer: Stephen Saper

Front cover from the original U.S. LP release.  
Cover Photo Collage: Virginia Team and Cato

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.  
Originally released 1968 Sony Music Entertainment Inc.  
TM and SONY CLASSICAL are trademarks of Sony Corporation. Manufactured by Sony Music Entertainment Inc., 550 Madison Avenue, New York, NY 10022-3211  
"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation. Warning: All rights reserved. Unauthorized duplication is a violation of applicable laws.

Distribution: Sony Music.



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital



Stereo

[www.sonyclassical.com](http://www.sonyclassical.com)  
[www.sonymusic.com/sacd](http://www.sonymusic.com/sacd)

This disc is designed for use in *SUPER AUDIO CD* players only.