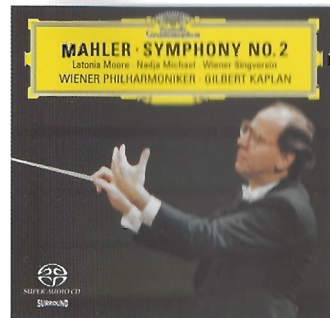


SACD 474 298-2



SACD 474 594-2



SACD 471 635-2



SACD 474 600-2

GUSTAV MAHLER (1860–1911) Symphonie No. 4

- | | | |
|---|---|---------|
| ① | 1. Bedächtig. Nicht eilen | [15'17] |
| ② | 2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast | [9'31] |
| ③ | 3. Ruhvoll (Poco adagio) | [20'00] |
| ④ | 4. Sehr behaglich
»Wir genießen die himmlischen Freuden« | [8'44] |

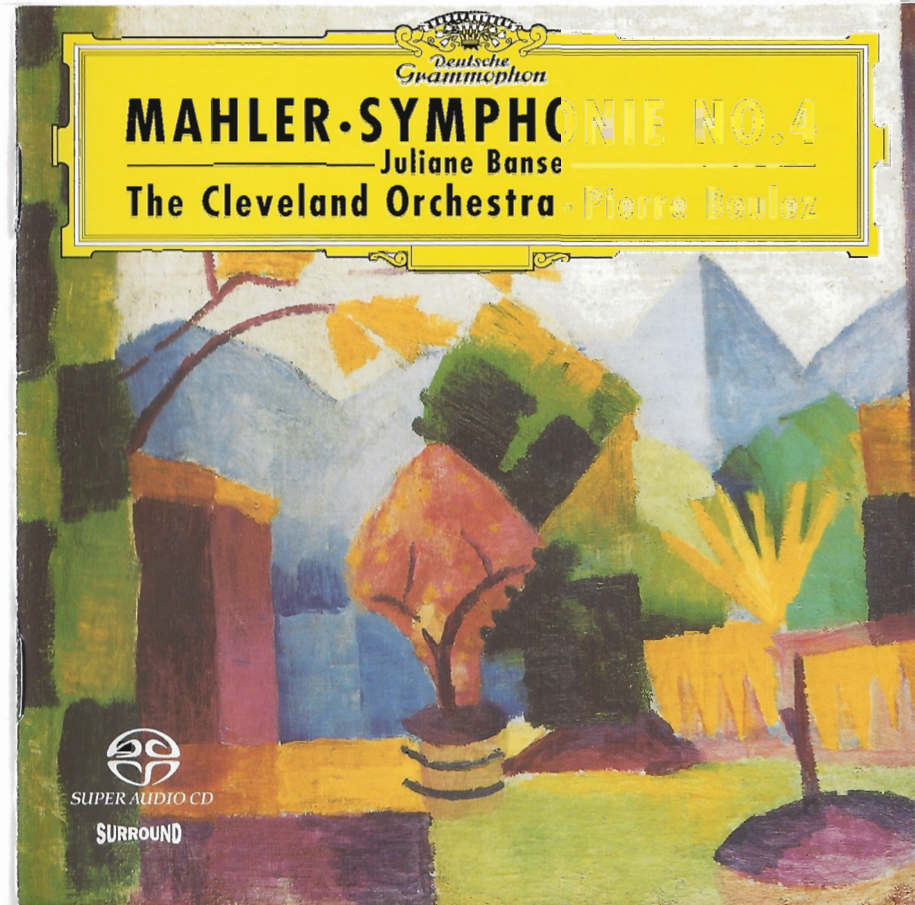
Juliane Banse, Sopransolo

The Cleveland Orchestra
Violinsolo: William Preucil

PIERRE BOULEZ

DDD · © 2000/2004 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · [53'32]

474 991-2 GISA



SUPER AUDIO CD

SURROUND

MAHLER: SYMPHONY NO. 4

Henry-Louis de La Grange

In February 1892, after 18 totally unproductive months, Mahler abandoned his already well-established habit of composing only during the summer months and, even though the Hamburg opera season was still in full swing, began writing music again. To his sister, who had just sent him Arnim's and Brentano's three-volume anthology of poetry he wrote in a vein of new-found self-confidence: "I now have the *Wunderhorn* in my hands. With that self-knowledge which is natural to creators, I can add that once again the result will be worthwhile!" Within barely a month Mahler had completed four "Humoresques" for voice and orchestra that were later to form part of his much larger collection of orchestral *Wunderhorn* songs. The fifth "Humoresque", *Das himmlische Leben*, was initially intended to form part of the monumental Third Symphony (1895–96). But Mahler became conscious of the exceptional wealth of material that the song contained and decided to use it as the final movement of another symphony, which likewise was initially described as a "humoresque". In this way, *Das himmlische Leben* became the culmination of the new work for which Mahler first drew up a sort of synopsis of the different movements:

1. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (The World as Eternal Present), in G major
2. *Das irdische Leben* (Earthly Life), in E flat minor

3. *Caritas* (Adagio), in B major
4. *Morgenglocken* (Morning Bells), in F major
5. *Die Welt ohne Schwere* (The World without Gravity), in D major (Scherzo)
6. *Das himmlische Leben* (Heavenly Life), in G major

This plan was to develop considerably: *Morgenglocken* was taken over into the Third Symphony, *Das irdische Leben* was taken up into the collection of orchestral *Wunderhorn* settings, while the Scherzo in D major is undoubtedly identical to the movement that Mahler later inserted into his Fifth Symphony. The Adagio of the present symphony might well have originally been subtitled "Caritas", but it is in G major, not B major. Not only was it rare for Mahler to change the tonality of a movement once it had been planned, but the same title was to reappear several years later in the initial outline of the Eighth Symphony.

It was in July 1899 that Mahler began work on the actual symphony, at Aussee, a small spa in the Salzkammergut. The final weeks of his vacation there were spent in a state of feverish activity – his powers of musical invention became increasingly fertile as the fateful hour of his return to Vienna approached. On his many long walks he carried a sketchbook with him, but after his return to Vienna he put the sketches from his mind until the next summer.

The following year, 1900, Mahler arrived in a state of exhaustion and depression at his new summer house in Maiernigg, a tiny village on the Wörthersee in Carinthia; but as soon as he reimmersed himself in the previous year's sketches, he realized to his amazement that throughout his long period of creative inactivity a "second self" had been working unconsciously. As a result, the work was far more advanced than it had been when he broke off the previous year, so that the Fourth Symphony could now be completed in record time – only a little over three weeks. Mahler put the finishing touches to the manuscript on 6 August 1900. Beside himself with happiness, he could not stop talking about his work and commenting on it to his closest friends, underlining the unprecedented complexity of the polyphonic writing and his elaborate handling of the development sections.

Whereas, in the case of his earlier symphonies, Mahler had provided his listeners with explanatory introductions, or at least given titles to their individual movements, listeners to the Fourth Symphony were not provided with a text of any kind, except for the poem set to music in the final movement. What, then, was he trying to express in his new work? In 1901 he described the Adagio, with its "divinely gay and deeply sad" melody, in the following terms: "St. Ursula herself, the most serious of all the saints, presides with a smile." Somewhat later he compared the whole work to a primitive painting, with a gold background, and described the final movement in particular: "When man, now full of wonder, asks what all this means, the

child answers him with the fourth movement: 'This is Heavenly Life'."

1. *Bedächtig. Nicht eilen – Recht gemächlich* (Deliberately. Unhurriedly – Very leisurely)

A few bars of introduction, in which the flutes and sleighbells predominate, lead into the first movement proper. The initial ascending theme, typically Viennese in character, belongs to a larger family of similar melodies in Mahler's works; it is followed shortly by a second theme on the lower strings that is as calm as it is pastoral in nature. But such simplicity is soon belied by a development section in which the different motifs are combined, linked together, transformed and inextricably intertwined or, in the words of Erwin Stein, "shuffled like a pack of cards".

2. *In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* (At a leisurely pace. Unhurriedly)

A shadow hangs over this Scherzo inändler rhythm: the shrill sound of a retuned violin (each of its strings is tuned a whole tone higher) invests these pages with a suggestion of parody, although it is clear by the end of the movement that, as Mahler himself explained, "it wasn't meant so seriously after all". Originally, Mahler had headed this movement: "Death strikes up the dance for us; she scrapes her fiddle bizarrely and leads us up to heaven."

3. *Ruhevoll* (Calm). *Poco Adagio*

With the third movement we penetrate to the essence of Mahler's music and, one could almost say, of his soul. No other composer writing in the Beethovenian tradition could have created music so serene, so serious and so profound. Mahler

was right to remark that this movement “laughs and cries at the same time”, since the opening theme, motionless and meditative with its pas-sacaglia bass, is followed by a second theme that is openly anguished in character. What follows are two distinct groups of variations on the main theme separated by a return of the second, anguished, theme. The coda, which is in E major, announces the principal motif of the final movement, its sudden modulation unleashing the symphony’s only genuinely loud tutti and throwing open the gates of perhaps the only paradise accessible to the living – the naive paradise of childhood and popular imagery.

4. *Sehr behaglich* (Very contentedly)

In the *Wunderhorn* poem *Das himmlische Leben*, Heaven’s bucolic pleasures – musical and, above all, gastronomic – are described and catalogued with a verve, enthusiasm and precision that delighted Mahler. He enjoined the soprano soloist to adopt “a joyful, childlike expression completely devoid of parody”. His contemporaries found this naivety singularly false and affected. To today’s listeners it seems inconceivable that this lovely song, so fresh and pure and so astonishingly rich in melodic invention, should have been so badly received by almost all its early audiences. The luminous, radiant, sublime coda in E major – “heavenly” music if ever there was – leaves us wholly convinced that “no music on earth can compare with that of the heavenly spheres”.

In writing the Fourth Symphony, Mahler hoped to offer his contemporaries a work that would be both shorter and more accessible than his

previous symphonies. He dispensed with vast orchestral forces and, in particular, with trombones, forcing himself to invest the writing with the clarity, economy and transparency plainly demanded by the subject-matter of the symphony. The symphony received its first performance in Munich on 25 November 1901 under the composer’s own direction. The audience, expecting another titanic work from a composer noted for his love of monumentality, could not believe their ears. Such innocence and naivety could only be more posturing on his part, they felt, not to say an example of deliberate mystification. The performance was roundly booed. Shortly afterwards, Felix Weingartner conducted the work in Frankfurt, Nuremberg, Karlsruhe and Stuttgart. Mahler himself conducted the first performances in Berlin and Vienna. On each occasion he was accused of “posing insoluble problems”, “amusing himself by using thematic material alien to his nature”, “taking pleasure in shattering the eardrums of his audiences with atrocious and unimaginable cacophonies” and of being incapable of writing anything other than stale and insipid music, lacking in style and melody, music which, artificial and hysterical, was a “medley” of “symphonic cabaret acts”. History teaches us that many great composers were similarly reviled by their contemporaries. Yet it must be admitted that a paradox lay at the heart of the Fourth Symphony: the contrast between the reassuring surface and the compositional technique beneath it was bound to be disconcerting. Behind the deliberate simplicity and relatively modest orchestration lie a wealth of invention, a polyphonic density and a con-

centration of musical ideas: an almost dizzying complexity and a technical sophistication that are without precedent in Mahler’s oeuvre. For its time, the Fourth Symphony was an avant-garde work, a form of self-discovery for the composer himself, which brought an entirely unexpected evolution in his style towards greater rigour and concentration. In his “return to Haydn”, Mahler certainly borrowed tradition-

JULIANE BANSE was born in the south of Germany and spent her childhood in Zurich. She began playing the violin at the age of five and, while still at school, trained as a ballerina at the Zurich Opera. She began studying singing at 15, first with Paul Steiner and Ruth Rohner (at the Zurich Opera) and, after leaving school, with Brigitte Fassbaender and Daphne Evangelatos in Munich. In 1989 she won first prize at the *Kulturforum* Vocal Competition in Munich and in December 1993 was awarded the “Grand Prix” of the International Franz Schubert Institute for her interpretations of the composer’s works. Her opera debut role was Pamina in Harry Kupfer’s staging of *The Magic Flute* at the Komische Oper, Berlin, where she also appeared shortly after as Ilia in *Idomeneo*. She has performed in Brussels (Pamina and Despina), Salzburg (Sophie), at Glyndebourne (Zerlina), at the Deutsche Oper, Berlin (Pamina, Sophie, and Massenet’s Manon), and at the Vienna State

al formulas from the past, but he enriched and transformed them constantly, with inexhaustible imagination. Nor has his “irrational and unreasonable gaiety” anything counterfeit about it. The prevailing mood is that of an affectionate nostalgia for better times, for an “age of innocence”, yet another reason why the Fourth Symphony remains the most authentically Viennese of all Mahler’s works.

Opera (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie and Marzelline). She was highly acclaimed for her interpretation of the title role at the world-premiere performance of Heinz Holliger’s opera *Snow White* at the Zurich Opera in 1998.

Juliane Banse also appears frequently in concert and recitals throughout Europe and the USA. She has worked with such leading ensembles as the Vienna and Berlin Philharmonic Orchestras, the Staatskapelle Dresden, and the Philadelphia Orchestra under the direction of such renowned conductors as Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, André Previn, Simon Rattle and Lorin Maazel. In addition to Haydn’s *Creation* and lieder by Alban Berg, she has concentrated on the soprano parts in Mahler’s symphonies.

Juliane Banse has recorded Berg’s *Attenberg Lieder* and *Lulu Suite* with the Vienna Philharmonic under Claudio Abbado for Deutsche Grammophon.

PIERRE BOULEZ, *spiritus rector* of the international avant-garde, has made a decisive contribution to the development of music in the 20th century, and as a composer, conductor and teacher he has inspired generations of young musicians with his pioneering spirit.

Boulez was born in 1925 in Montbrison (Loire), France. He first studied mathematics, then music – two of his teachers being Olivier Messiaen and René Leibowitz. In 1954, with the support of Jean-Louis Barrault, he founded the “Domaine musical” in Paris – one of the first concert societies entirely dedicated to the performance of modern music – and remained its director until 1967. This innovative spirit has accompanied him all his life: he is founder and director of the Ensemble Intercontemporain, which today enjoys a reputation as one of the world’s finest contemporary music ensembles, and co-founded the new Paris music centre “cité de la musique” at which he conducted the inaugural concert in January 1995.

Boulez has composed numerous works such as *Le Marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Structures* for two pianos, three piano sonatas. ... *explosante-fixe* ... and *Répons*. In his capacity as a teacher, Boulez has given composition courses in Darmstadt and taught at the Basle Music Academy from 1960 to 1963. From 1977 to 1991 he was director of the “Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique” (IRCAM), an institute for experimental music founded in 1969. Boulez was so committed to this position

that he relinquished his posts as principal conductor of the BBC Symphony Orchestra and the New York Philharmonic, two of the most important positions he has held in his conducting career, which began in 1958 at the Southwest German Orchestra in Baden-Baden. From the beginning of the 1990s, Boulez has returned to an intensive conducting schedule, regularly appearing with – in addition to the Ensemble Intercontemporain – leading orchestras in America (Chicago, Cleveland, Los Angeles) and Europe (the Berlin Philharmonic, London Symphony, Concertgebouw, Vienna Philharmonic). Pierre Boulez’s relationship with Deutsche Grammophon dates back to the 1970s, with his prizewinning recordings of *Parsifal* from Bayreuth and the completed version of Berg’s *Lulu* (world-premiere recording). An exclusive Deutsche Grammophon artist since 1989, he has made a series of recordings for the label – with many of the world’s most renowned orchestras and the Ensemble Intercontemporain – which offers a veritable survey of 20th-century music, from Mahler at the turn of the century up to Ligeti and Boulez’s own works, and embracing Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Messiaen, Webern and Schoenberg. The present disc continues his series of Mahler Symphonies of which the First and Ninth, as well as *Totenfeier*, were recorded with the Chicago Symphony Orchestra, the Fifth and Sixth with the Vienna Philharmonic, and the Seventh with the Cleveland Orchestra.

MAHLER: SYMPHONIE NR. 4

Mathias Hansen

Unter den Symphonien Gustav Mahlers gehört die Vierte zu den bislang populärsten. Sie wird, gewissermaßen als wienerische Variante einer »Symphonie classique«, für leicht verständlich gehalten, und selbst ein solch intimer Kenner des Mahler’schen Werkes wie Bruno Walter glaubte in ihr ein »wunderlich-reizendes Märchen, ein Wolkenkuckucksheim des Romantikers, seinen selig-heitersten, ergötzlichsten und dabei rührendsten Traum« zu erkennen.

Dabei sollte allein das, was Mahler über die Vierte schrieb, nachdenklich stimmen. Im August 1900 – die Komposition war im Particell gerade abgeschlossen – teilte er in einem Brief mit: »Man fühlt sich so gottverlassen, wenn man ohne sein Heiligtum weiterleben soll. – Ich besonders bin unfroh und muss eine Maske tragen, die Euch dann manchmal wohl etwas sonderbar angrinst.« Obwohl Mahler hier auf das bevorstehende Ende der Ferienzeit, damit auf den Abbruch der Kompositionszeit und die Rückkehr in den immer stärker als ablenkende Belastung empfundenen Opernbetrieb (»Tretmühle«) anspielt, dürfte sich hinter dem Stichwort »Maske« ein tieferer Sinn verbergen. Ein gutes Jahr später heißt es in einem Brief an Alma: »Meine IV. wird Dir ganz fremd sein. – Die ist wieder ganz Humor – naiv« etc.; weißt Du, das an meinem Wesen, was Du noch am

Wenigsten aufnehmen kannst – und was jedenfalls in alle Zukunft nur die Wenigsten [Unterstreichungen original] erfassen werden.« Und in einem weiteren Brief findet sich noch die Bemerkung: »Im Allgemeinen habe ich die Erfahrung gemacht, dass Humor dieser Sorte (wohl zu unterscheiden von Witz und munter Laune) selbst von den Besten oft nicht erkannt wird.«

Das Maskenhafte des Werkes, seine kaum auszuluchtende Vielschichtigkeit, sein spielerisch, eben maskenhaft wirkendes Pendeln zwischen bedeutungsschwerer Verdichtung und auflösender Leichtigkeit der Musik – all dies hat mit deren gleichsam janusköpfigem Charakter zu tun. Die Vierte bildet insofern eine Grenzschiede zwischen den frühen und den späteren Symphonien, als sie durch die Verwendung eines Wunderhorn-Liedes als Schlusssatz zur Gruppe der so genannten »Wunderhorn-Symphonien« gehört, durch kompositionstechnische Veränderungen aber zugleich den Weg der künftigen Symphonien, nicht zuletzt und erklärtermaßen der bekenntnisthaft-testamentarischen Neunten, vorzeichnet.

»Es wäre mir unmöglich«, heißt es weiter in dem eingangs zitierten Brief vom August 1900, »einen Zustand zu wiederholen und wie das Leben weitertreibt, so durchmesse ich in jedem neuen Werk neue Bahnen [...] Alle Routine,

die man sich erworben, nützt einem nichts. Man muss von neuem wieder lernen für das Neue. So bleibt man ewig Anfänger!« Zum Maskenhaften der Vierten gehört auch, dass sie gegenüber den ausgreifenden Konzeptionen der Zweiten und Dritten Symphonie wie eine Zurücknahme, dass ihre Welt wie eine Verkleinerung erscheint. Der orchestrale Riesenapparat der früheren Symphonien ist fast auf klassisch-romantisches Maß reduziert (Mahler verzichtet auf Posaunen und Tuba), die musikalische Faktur ist durchsichtiger, die Beziehungen der einzelnen Stimmen sind lockerer – trotz oder auch gerade wegen der Tatsache, dass die Polyphonie nunmehr einen höheren Stellenwert gewinnt. Aber auch das thematische Material unterliegt einem solchen Prozess der Verkleinerung: Es wirkt gedrängter, subtiler, andererseits wiederum unkomplizierter, da die Musik gelegentlich in den Ton lärmender Kinderlieder verfällt. Überhaupt erweckt das Werk den Eindruck, als ob es eine Kindheits-erinnerung vermittele, oder auch, dass hier aus der Perspektive eines Kindes musiziert würde. Den Grund hierfür legt zweifellos der Schlusssatz, den als »Finale« zu bezeichnen zunächst nicht leicht fällt. Anders als in allen früheren und späteren Symphonien beschränkt Mahler sich darin auf die geringen Ausmaße eines Wunderhorn-Liedes, »Das himmlische Leben«, eine naiv anmutende, an frühgotische Malereien erinnernde Vision des Paradieses, in der alle Wünsche erfüllt, alle Nöte gewichen und nur noch Freuden zu genießen sind. Das Lied, das Mahler bereits 1892 komponiert hatte, war zunächst als Schlusssatz (»Was mir das Kind erzählt«) der

Dritten Symphonie vorgesehen. Damit erklären sich einerseits einige auffällige motivisch-thematische Beziehungen zwischen der Dritten und der Vierten Symphonie, andererseits aber auch die stringente Ausrichtung der Sätze 1 bis 3 auf dieses »Lied-Finale« in der Vierten. Der Kernpunkt dieser Ausrichtung ist nicht schlechthin in der Tatsache zu sehen, dass Thematik und Zwischenspiele des Liedes in ohrenfälliger Weise das Material des ersten Satzes vorprägen. Entscheidend ist vielmehr eine variative harmonische Wendung in der Schlusstrophe: Die Haupttonart der gesamten Symphonie, G-dur, wechselt nach E-dur, der Tonart der »Paradies-Vision«. Dynamik und Bewegung versiegen allmählich, um am Ende auf extrem tiefen Harfentönen zu erstarren. Der Text hierzu lautet:

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

Im Widerspruch zur Vision des paradiesischen Erwachens verstummt die Musik, nimmt sie die Vision der Erfüllung zurück – damit aber auch alle jene »positiven« Ausblicke, welche die vorausgegangenen Sätze gewährt hatten. Dergestalt nun erweisen sich diese Sätze als gleichsam rückwärts gerichtete Projektionen des Lied-Finales, ihre Motive und Themen als von

langer Hand gesteuert. Darauf aber, so scheint es, gründet der merkwürdig »künstliche« Ton der Musik, zumindest in den beiden ersten Sätzen – einem mit der Sonatenform ironisch umgehenden Kopfsatz, der zunächst eine ganze Reihe von Themen in bunter Folge aufbietet, um sie dann kräftig durcheinander zu schützen, und einem spukhaften Scherzo, das nicht nur durch eine um einen Ganzton höher gestimmte Sologeige in fahl-gespentisches Licht getaucht wird. Bleiben im Kopfsatz die Wendungen zu »paradiesischem« Ausblick durch lärmende klangliche Steigerungen verdeckt, so brechen sie im Scherzo-Getümmel schon stärker durch. Allerdings »verfehlen« sie noch die Zieltonart

E-dur, begnügen sie sich, etwa in einem der trioartigen Abschnitte, mit dem um einen Ton niedrigeren D-dur, dessen übertrieben sentimentaler, geradezu süßlicher Stimmung der Koboldspuk bald wieder und endgültig ein Ende bereitet.

Der zentrale *symphonische* Satz aber ist das an dritter Stelle stehende Adagio (»Ruhevoll« poco adagio), eine Folge von Doppelvariationen nach dem Vorbild des langsamen Satzes aus Beethovens Neunter Symphonie: Zwei thematische Komplexe werden abwechselnd verändert und zu immer stärkerer Dynamik und schnellerem Tempo entfaltet, bis die Bewegung wiederum in sich zusammenfallen will. Da aber explodiert die Musik urplötzlich zu strahlendem E-dur, gibt sie den Blick frei auf eine

»Himmelsvision«, in die hinein die Hörner das Thema des »Freudenliedes« schmettern. Es ist, als ob ein lange angekündigter Wunschtraum von Glück in Erfüllung ginge – aber nein: das alles ist ja nur Klangspiel, Wahnbild, eine Frage auch, auf die das abschließende Lied die Antwort geben wird. So versinkt denn auch dieser Satz in der geheimnisvollen Stille extrem hoher und tiefer Tongebung, aus der die Singstimme hervorgeht.

Kann dies, mit Bruno Walter, ein »wunderlich-reizendes Märchen, ein Wolkenkuckucksheim des Romantikers« genannt werden? Wohl kaum, denn eine solche verharmlosende Deutung stimmt weder mit Mahlers eigenen Hinweisen noch auch nur mit den wenigen hier gebotenen analytischen Feststellungen überein. Mehr noch: die Vierte, gerade indem sie sich so vordergründig auf Humor, Naivität, Idyllik einzulassen scheint, dringt vielleicht tiefer in Bezirke des Abgründigen und Tragischen vor, als dies Mahler etwa in der Sechsten Symphonie gelingt, die das »Tragische« zum Programm erhebt. Das Scheitern, die Katastrophe sind dort absehbar, und deren läuternde Wirkung enthält stets noch ein besänftigendes Moment. In der Vierten hingegen bricht das Unheil aus klarem Himmel herein, hüllt es sich bis zum letzten Augenblick, bis zur Schlusstrophe des Liedes, in die sanfte Illusion, dass es *nicht* geschehe. Doch es geschieht – nicht mit dem infernalischen Tumult eines »Zusammenbruchs«, sondern als entsagungsvolles Verstummen.

JULIANE BANSE wurde in Süddeutschland geboren und verbrachte ihre Kindheit in Zürich. Mit fünf Jahren begann sie Geige zu spielen und absolvierte neben der Schule eine vollständige Ballettausbildung am Opernhaus Zürich. Von ihrem fünfzehnten Lebensjahr an nahm sie Gesangsunterricht, zunächst bei Paul Steiner und bei Ruth Rohner (Opernhaus Zürich), nach dem Abitur bei Brigitte Fassbaender und Daphne Evangelatos in München. 1989 gewann sie den ersten Preis im Gesangswettbewerb des Kulturforums München, im Dezember 1993 den »Grand Prix« des Internationalen Franz-Schubert-Instituts für ihre Schubert-Interpretationen. Ihr Operndebüt gab sie als Pamina in Harry Kupfers *Zauberflöte* an der Komischen Oper Berlin, wo sie kurz darauf auch die Ilija in *Idomeneo* sang. Es folgten unter anderem Auftritte in Brüssel (Pamina, Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerlina), an der Deutschen Oper Berlin (Pamina, Sophie, Massenets Manon) und

an der Wiener Staatsoper (Zdenka, Pamina, Susanna, Sophie, Marzelline). Bei der Uraufführung von Heinz Holligers Oper *Schneewittchen* feierte sie 1998 am Züricher Opernhaus einen glänzenden Erfolg in der Titelrolle.

Juliane Banse ist auch häufig in Konzerten und Liederabenden in ganz Europa und in den USA zu hören. Sie hat mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden sowie dem Philadelphia Orchestra und unter der Leitung von so bedeutenden Dirigenten wie Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, André Previn, Simon Rattle und Lorin Maazel gearbeitet. Neben Haydns *Schöpfung* und Liedern von Alban Berg nahmen dabei die Sopranpartien in Mahlers Symphonien einen besonderen Platz ein.

Bei Deutsche Grammophon ist von Juliane Banse bereits eine Aufnahme von Bergs *Altenberg-Liedern* und der *Lulu*-Suite mit den Wiener Philharmonikern unter Claudio Abbado erschienen.

PIERRE BOULEZ, Spiritus Rector der internationalen Avantgarde, hat das Musikdenken des 20. Jahrhunderts maßgebend beeinflusst. Als Komponist, Dirigent und Lehrer hat er Generationen von Nachwuchsmusikern mit seinen wegweisenden Ideen inspiriert.

1925 in Montbrison im Département Loire geboren, studierte er zunächst Mathematik, dann Musik, unter anderem bei Olivier Messiaen und René Leibowitz. Bereits 1954 gründete er mit Unterstützung von Jean-Louis Barrault die Konzertreihe »Domaine musical«, deren Leiter er bis 1967 blieb. Dieser initiative Impetus sollte ihn sein Leben lang begleiten: Er ist Gründer und Chef des Ensemble Intercontemporain, das heute den Ruf als eines der weltbesten Orchester für zeitgenössische Musik genießt, und ist in jüngster Zeit als Mitbegründer des neuen Pariser Musikzentrums »Cité de la musique« in Erscheinung getreten, das er im Januar 1995 mit einem Konzert eröffnete.

Der Komponist Boulez schuf u. a. Werke wie *Le Marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Structures*, drei Klaviersonaten, ... *explosante-fixe* ... und *Répons*. Der Lehrer Boulez gab Kompositionskurse in Darmstadt und unterrichtete von 1960 bis 1963 an der Musikakademie in Basel. Der Forscher Boulez hatte von 1977 bis 1991 die Leitung des 1969 neu geschaffenen »Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique« (IRCAM) für experimentelle Musik inne. Dieser Aufgabe widmete er sich so engagiert, dass er auf Chefpositionen beim BBC Symphony Orchestra und bei den New Yorker Philharmonikern verzichtete, Stationen, auf die ihn

seine Dirigentenkarriere, die 1958 beim Südwestfunk Baden-Baden begann, bis dahin geführt hatte. Seit Beginn der neunziger Jahre hat Boulez seine Dirigiertätigkeit stark ausgeweitet. Er dirigiert weiterhin das Ensemble Intercontemporain, leitet aber die großen amerikanischen Orchester (Chicago, Cleveland, Los Angeles) ebenso wie die europäischen (Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Concertgebouw Orkest Amsterdam, Wiener Philharmoniker).

Bereits in den siebziger Jahren waren aus der Zusammenarbeit zwischen Boulez und der Deutschen Grammophon preisgekrönte Aufnahmen wie die Bayreuth-Produktion des *Parsifal* und die Welturaufführung der vervollständigten Fassung von Bergs *Lulu* entstanden. Seit 1989 Exklusiv-Künstler der Deutschen Grammophon Gesellschaft, hat Boulez sich mit einigen der weltbesten Orchester und dem Ensemble Intercontemporain vornehmlich der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet und dabei den Bogen von Mahler und der Musik der Jahrhundertwende über Debussy, Ravel, Bartók, Strawinsky, Messiaen, Webern und Schönberg bis zu Ligeti und seinen eigenen Werken geschlagen. Die vorliegende Einspielung setzt die Reihe der Mahler-Symphonien fort, von denen Boulez bereits die Erste und die Neunte sowie *Totenfeier* mit dem Chicago Symphony Orchestra, die Fünfte und Sechste mit den Wiener Philharmonikern und die Siebte mit dem Cleveland Orchestra bei der Deutschen Grammophon veröffentlicht hat.

MAHLER: SYMPHONIE N° 4

Henry-Louis de La Grange

En février 1892, Mahler, qui n'a pas écrit une seule note depuis dix-huit mois, rompt pour une fois avec ses habitudes déjà bien établies de «compositeur d'été» pour se lancer dans une nouvelle partition en plein milieu de la saison théâtrale de Hambourg. A sa sœur, qui vient de lui faire parvenir les volumes de l'anthologie poétique d'Arnim et Brentano, il écrit: «J'ai maintenant dans les mains le *Wunderhorn* et, avec la connaissance de soi qui est propre aux créateurs, je puis d'ailleurs te dire que, une fois de plus, le résultat est excellent!» Et en effet, à peine un mois plus tard, il aura achevé quatre *Humoresken*, pour voix et orchestre, qui plus tard feront partie du grand recueil des *Wunderhorn-Lieder* orchestraux. Mais ce qu'il n'a pas prévu alors, c'est la destinée future de la cinquième *Humoreske*, *Das himmlische Leben*. En effet, quatre ans plus tard, après l'avoir intégrée dans le plan de sa Troisième Symphonie, il prend conscience de son exceptionnelle richesse de substance et décide d'en faire le Finale d'une nouvelle symphonie, intitulée préalablement, elle aussi, *Humoreske*. C'est ainsi que *Das himmlische Leben* devient l'aboutissement, le couronnement, le «sommet en pointe» du nouvel ouvrage, pour lequel Mahler esquisse le plan suivant:

1/ *Die Welt als ewige Jetztzeit* (Le Monde comme éternel présent), sol majeur

- 2/ *Das irdische Leben* (La Vie sur terre), mi bémol mineur
- 3/ *Caritas* (Adagio), si majeur
- 4/ *Morgenglocken* (Les Cloches du matin), fa majeur
- 5/ *Die Welt ohne Schwere* (Le Monde sans pesanteur), ré majeur (Scherzo)
- 6/ *Das himmlische Leben* (La Vie céleste), sol majeur

Ce plan se transformera par la suite: *Morgenglocken* sera inséré dans la Troisième Symphonie, *Das irdische Leben* dans le grand recueil des *Wunderhorn-Lieder* avec orchestre, tandis que le Scherzo en ré majeur est certainement celui que l'on retrouvera plus tard dans la Cinquième Symphonie. L'Adagio de la Quatrième peut bien répondre au titre de *Caritas*, mais il est en sol, et non pas en si majeur. Non seulement il est rare de voir Mahler changer la tonalité d'un mouvement prévu, mais le même titre reparaitra plus tard dans le premier plan de la Huitième Symphonie.

C'est en juillet 1899 que Mahler se lance pour de bon dans la composition de la Quatrième Symphonie, à Alt-Aussee, une petite villégiature du Salzkammergut. Les dernières semaines de vacances se passent dans la fièvre. Car à mesure qu'approche le moment fatidique du retour à Vienne, ses idées musicales se font, par une cruelle ironie du sort, de plus en plus abondantes. Mahler se promène partout avec un car-

net d'esquisses à la main. De retour à Vienne, il devra ranger l'ensemble de ses esquisses dans un tiroir de son bureau, résolu de n'y plus penser jusqu'à la fin de la saison de l'Opéra.

L'été suivant (1900), Mahler a décidé de s'installer avec sa famille à Maiernigg, une minuscule localité de la rive sud du Wörthersee, en Carinthie, mais il arrive cette fois complètement épuisé. Et pourtant, lorsqu'il se replonge dans les esquisses de l'année précédente, il s'aperçoit avec stupeur que, durant sa longue inactivité créatrice, un «second moi» inconscient a travaillé à son insu. La Quatrième Symphonie pourra donc être achevée dans un temps record, en à peine plus de trois semaines: Mahler met le point final au manuscrit le 6 août 1900. Ravi du travail accompli, il décrit et commente sans cesse sa nouvelle œuvre à ses proches, soulignant la complexité sans précédent de son écriture polyphonique, notamment celle du développement de l'Allegro initial.

Pour les symphonies antérieures, Mahler avait fourni à ses auditeurs des textes explicatifs, ou tout au moins des titres pour chacun des mouvements. Cette fois, pourtant, les auditeurs vont devoir se passer entièrement de «programme» et c'est tout juste s'il donne à son entourage quelques indications sur les images ou les idées qui l'ont inspiré. Au sujet de l'Adagio, dont la mélodie est à la fois «divinement gaie et infiniment triste», il évoque le «sourire des gisants, prélats ou chevaliers, que l'on voit dans les églises, les mains croisées sur la poitrine, avec cette expression sereine et douce de ceux qui ont conquis la suprême félicité.» Plus tard, il comparera l'ensemble de l'ouvrage à un «ta-

bleau primitif sur fond or» et précisera à propos du Finale: «Lorsque l'homme, émerveillé mais dérouter, demande ce que tout cela signifie, l'enfant répond dans le quatrième mouvement: "Telle est la vie céleste!"»

1. *Bedächtig. Nicht eilen – Recht gemächlich* (Délibéré. Sans hâte. Très détendu)

Après quelques mesures d'introduction dominées par les flûtes et les grelots, le premier mouvement commence par un thème ascendant de caractère proprement viennois, et typiquement mahlérien. Il est bientôt suivi d'un second thème chantant, aux cordes graves, tout aussi détendu et pastoral que le précédent. Cette simplicité va pourtant se trouver démentie dans le développement où les divers motifs sont combinés, enchaînés, transformés, inextricablement enchevêtrés, ou bien encore, comme l'écrit Erwin Stein, «battus comme paquet de cartes».

2. *In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* (Dans un tempo modéré. Sans hâte)

Une ombre plane sur le début du Scherzo en forme de Ländler: la sonorité aigre d'un violon «désaccordé» (chacune des cordes est accordée un ton plus haut) lui donne un aspect caricatural, mais on s'apercevra, en fin de compte, que «ses intentions ne sont pas si mauvaises que cela». A l'origine, Mahler avait noté au début de ce mouvement: «Freund Hain, le violoneux, joue pour nous entraîner dans la danse; la mort gratte bizarrement son violon et nous mène là-haut vers le ciel.»

3. *Ruhevoll* (Tranquille). *Poco Adagio*

De par sa gravité, sa profondeur et son originalité de conception, le vaste Adagio s'impose comme un des sommets incontestés de l'œuvre

de Mahler. Nul autre que lui ne pouvait composer, dans la tradition beethovénienne, un chant à la fois si grave et si serein, si profond et si limpide, et à d'autres moments aussi douloureusement ressenti. D'après Mahler lui-même, cet Adagio «rit et pleure tout à la fois». En effet le premier thème, immobile et méditatif, avec sa basse de passacaille, est suivi d'un second qui est franchement douloureux. On entend ensuite deux groupes bien distincts de variations sur le thème principal, séparés par un double retour du thème «douloureux». La coda introduit la tonalité de mi majeur de façon spectaculaire et esquisse le motif principal du Finale. Grâce à cette modulation subite, qui donne lieu au seul véritable tutti de l'ouvrage, Mahler fait franchir à ses auditeurs les portes du paradis, le seul peut-être qui soit accessible aux vivants, c'est-à-dire le paradis naïf de l'enfance et de l'image populaire.

4. *Sehr behaglich* (Très détendu)

Dans le poème *Das himmlische Leben*, les plaisirs bucoliques, musicaux et surtout gastronomiques du ciel sont catalogués et décrits avec une verve, un enthousiasme et une précision qui avaient enchanté Mahler. Celui-ci prescrit au soprano solo «une expression joyeuse et enfantine, tout à fait dépourvue de parodie». Mais les contemporains trouvèrent cette naïveté singulièrement fausse et affectée. Aujourd'hui, il paraît inconcevable que ce merveilleux lied, si frais et si pur, si prodigieusement riche d'invention mélodique, ait pu être mal accueilli par la quasi-totalité de ses premiers auditeurs. La lumineuse, la rayonnante, la divine coda, en mi majeur, musique «céleste» s'il en fût jamais,

nous laisse entièrement convaincus qu'«aucune musique terrestre ne se peut comparer à celle des hautes sphères».

En composant cette Quatrième Symphonie, Mahler avait voulu proposer à ses contemporains une œuvre à la fois plus courte et plus abordable que les symphonies antérieures. C'est volontairement qu'il s'est privé d'un vaste effectif orchestral, et en particulier de trombones, et s'est efforcé de faire régner partout la clarté, l'économie, la transparence qu'exigeait par ailleurs le «sujet» de l'ouvrage. La création eut lieu à Munich le 25 novembre 1901, sous la direction du compositeur. Le public, qui attendait de ce créateur épris de monumentalité une autre œuvre titanessque, n'en crut pas ses oreilles. Il prit cette innocence et cette naïveté pour une nouvelle pose, une affectation de plus, voire une coupable mystification. On siffla copieusement, à Munich comme plus tard à Berlin et à Vienne. Partout on accusa Mahler de «poser des énigmes insolubles», de «se divertir en se servant de matériaux sonores étrangers à sa nature», de «prendre plaisir à casser les oreilles de ses auditeurs avec d'atroces, d'inimaginables cacophonies»; ou bien de ne savoir écrire qu'une «musique sans style et sans mélodie», «artificielle et hystérique», bref un «pot-pourri» de «variétés symphoniques».

L'histoire nous apprend que les compositeurs de génie ont souvent été ainsi maltraités par leurs contemporains. Il faut cependant reconnaître que la Quatrième Symphonie avait de quoi déconcerter: derrière l'ascèse sonore et le

parti pris de simplicité se dissimulent une richesse d'invention, une densité polyphonique, en même temps qu'une maîtrise technique, une complexité et un raffinement presque vertigineux de l'écriture, sans précédent chez Mahler. Œuvre d'avant-garde pour son époque, cette symphonie représente une nouvelle découverte de Mahler par lui-même, une évolution entièrement inattendue de son style vers la rigueur et la concentration. Le compositeur emprunte des

Né en Allemagne du Sud, JULIANE BANSE passe son enfance à Zurich. Elle commence le violon à l'âge de cinq ans et, tout en suivant une scolarité normale, se forme au métier de ballerine à l'Opéra de Zurich. Elle prend des cours de chant à partir de quinze ans, d'abord avec Paul Steiner et Ruth Rohner (à l'Opéra de Zurich), puis, après avoir terminé ses études secondaires, avec Brigitte Fassbaender et Daphne Evangelatos à Munich. En 1989, elle remporte le premier prix au concours de chant du *Kulturforum* de Munich, et, en décembre 1993, elle se voit décerner le «Grand Prix» de l'Institut International Franz Schubert pour son interprétation de l'œuvre du compositeur autrichien. Elle fait ses débuts à l'opéra en Pamina, dans *La Flûte enchantée* mise en scène par Harry Kupfer au Komische Oper de Berlin – où elle revient peu après pour interpréter Ilia dans *Idoménée*. Elle se produit également à Bruxelles (en Pamina et en Despina), à Salzbourg (en Sophie dans *Le Chevalier à la rose*), à Glyndebourne (en Zerli-

formules traditionnelles du classicisme viennois, mais il les enrichit, les transforme et ne se laisse jamais contraindre par ses «emprunts». Sa gaieté «irraisonnée et déraisonnable» n'a rien non plus de contrefait, ni de caricatural. Il s'agit plutôt d'une nostalgie affectueuse pour un temps meilleur, pour «le temps de l'innocence». Et c'est pourquoi la Quatrième Symphonie reste la plus authentiquement viennoise de toutes les œuvres de Mahler.

na), au Deutsche Oper de Berlin (en Pamina, en Sophie, en Manon de Massenet) et à l'Opéra de Vienne (en Zdenka, dans *Arabella*, en Pamina, en Suzanne, en Sophie et en Marcelline). En 1998, elle fait un triomphe en créant le rôle-titre de l'opéra de Heinz Holliger *Schneewittchen (Blanche-Neige)*.

Juliane Banse donne régulièrement des récitals et des concerts dans toute l'Europe et en Amérique du Nord. Elle se produit notamment avec les Philharmoniques de Vienne et de Berlin, avec la Staatskapelle de Dresde, ainsi qu'avec le Philadelphia Orchestra sous la direction de chefs de renom tels Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, André Previn, Simon Rattle et Lorin Maazel. Outre *La Création* de Haydn et des lieder de Berg, elle s'est faite une spécialité des parties de soprano des symphonies de Mahler. Juliane Banse a enregistré pour Deutsche Grammophon les *Altenberg Lieder* et la Suite de *Lulu* d'Alban Berg avec le Philharmonique de Vienne sous la direction de Claudio Abbado.

Maître à penser de l'avant-garde internationale, PIERRE BOULEZ a eu une influence décisive sur la musique du XX^e siècle. En tant que compositeur, chef d'orchestre et pédagogue, il a ouvert de nouvelles voies à des générations de jeunes artistes.

Né en 1925 à Montbrison (Loire), il fit tout d'abord des études de mathématiques, puis entra au Conservatoire de Paris où il eut pour professeurs Olivier Messiaen et René Leibowitz. Dès 1954, il fonda avec Jean-Louis Barrault le «Domaine musical», dont il resta directeur jusqu'en 1967. Cet esprit d'initiative ne l'a jamais quitté depuis: il est le fondateur et le président de l'Ensemble Intercontemporain, considéré aujourd'hui comme l'un des meilleurs orchestres de musique contemporaine, et il a participé à la fondation de la nouvelle cité de la musique à Paris, dont il a dirigé le concert inaugural, en janvier 1995.

Boulez a composé des œuvres diverses, notamment *Le Marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Structures* pour deux pianos, trois sonates pour piano, ... *explosante-fixe* ... et *Répons*. Il a donné des cours de composition à Darmstadt et a enseigné de 1960 à 1963 à l'Académie de Bâle. De 1977 à 1991, il a dirigé l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), fondé en 1969. Afin de mieux se consacrer à cette tâche, il abandonna en 1977 ses postes de chef permanent de l'Orchestre Symphonique de la BBC et de l'Orchestre Philharmonique de New York – deux postes où l'avait

mené sa carrière de chef d'orchestre, commencée en 1958 avec l'Orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, Pierre Boulez a considérablement développé son activité de chef d'orchestre. Il continue de diriger l'Ensemble Intercontemporain, mais donne également des concerts et enregistre avec les grands orchestres américains (Chicago, Cleveland, Los Angeles) ou européens (le Philharmonique de Berlin, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre du Concertgebouw, le Philharmonique de Vienne). La collaboration entre Pierre Boulez et Deutsche Grammophon remonte aux années soixante-dix, époque de son fameux *Parsifal* de Bayreuth et de la version intégrale de *Lulu* de Berg, dont c'était le premier enregistrement mondial. Depuis 1989, Boulez enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon. Avec quelques-uns des meilleurs orchestres symphoniques du monde et l'Ensemble Intercontemporain, il explore en premier lieu la musique du XX^e siècle, depuis Mahler, au tournant du siècle, jusqu'à Ligeti et ses propres œuvres, en passant par Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Messiaen, Webern et Schoenberg. Cet enregistrement constitue un jalon supplémentaire dans son cycle Mahler qui comprend déjà les Première et Neuvième Symphonies ainsi que *Totenfeier* avec l'Orchestre de Chicago, les Cinquième et Sixième Symphonies avec le Philharmonique de Vienne, et la Septième avec l'Orchestre de Cleveland.

Wir genießen die himmlischen Freuden

aus »Des Knaben Wunderhorn«

(4. Satz)

SOPRANSOLO:

Wir genießen die himmlischen Freuden,
Drum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.
Wir führen ein englisches Leben,
Sind dennoch ganz lustig daneben;
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu.

Johannes das Lämmlein auslasset,
Der Metzger Herodes d'rauf passet.
Wir führen ein geduldigs,
Unschuldigs, geduldigs,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod.
Sankt Lukas den Ochsen tut schlachten
Ohn einigs Bedenken und Achten.
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller;
Die Englein, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten,
Gut Spargel, Fisolen
Und was wir nur wollen.
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!

We enjoy heaven's delights

from "The Youth's Magic Horn"

(4th Movement)

SOPRANO SOLO:

We enjoy heaven's delights,
so can dispense with earthly things.
No wordly turmoil
is to be heard in heaven:
everything lives in peace and calm.
We lead the life of angels
yet are very gay about it;
we jump and dance,
we skip and sing.
St. Peter in heaven looks on.

St. John lets the lamb go;
Herod the butcher marks it well.
We lead a patient,
innocent, lovable
little lamb to its death.
St. Luke slaughters the ox
without giving it a second thought.
Wine costs not a farthing
in heaven's cellars;
the angels bake the bread.

Tasty vegetables of every kind
grow in heaven's garden:
good asparagus, beans
and whatever we want.
Whole dishfuls are ready for us!

Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben;
Die Gärtner, die alles erlauben.
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Straßen
Sie laufen herbei!

Sollt ein Fasttag etwa kommen,
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sankt Martha die Köchin muss sein.

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen.
Sankt Ursula selbst dazu lacht.
Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen,
Dass alles für Freuden erwacht.

www.universalsclassics.com · www.deutschegrammophon.com/sacd

Recording: Cleveland, Masonic Auditorium, 4/1998
Executive Producers: Dr. Marion Thiem/Roger Wright · Recording Producer: Christian Gansch
Tonmeister (Balance Engineer): Ulrich Vette · Recording Engineer: Stephan Flock · Editing: Johannes Müller
New surround mix: Ulrich Vette



Recorded, edited and mastered by Emil Berliner Studios

© 2000 (CD) / 2004 (SACD) Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · © 2000 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Project Management: Roland Ott

Cover Illustration: August Macke, Städtisches Kunstmuseum Bonn/ARTOTHEK · Artist Photo: Philippe Gontier (Pierre Boulez)

Art Direction: Nikolaus Boddin · Printed in the E. U.

Good apples, pears and grapes;
the gardeners let us have anything.
If you want deer or hare
on an open spit
they come running up!

Should a fast-day occur,
all fish gladly swim along!
St. Peter already hurries,
with his net and bait,
into the heavenly fishpond.
St. Martha must be the cook.

There's no music on earth
that can be compared to ours.
Eleven thousand virgins
set to dancing;
even St. Ursula laughs to see it.
Cecilia and her kin
are the splendid Court musicians!
The angelic voices
gladden our senses,
so that everything awakes to pleasure.

(Translation: Lionel Salter © 1968)

Introducing the new audio carrier: Super Audio Compact Disc (SACD)

Once again DEUTSCHE GRAMMOPHON is at the forefront of new audio developments in its continual quest to convey the full brilliance and richness of its recordings into your home.

What can you expect to hear? Superb audio reproduction of separate stereo recordings as well as breathtakingly lifelike surround sound.

What do we mean by "superb audio reproduction"? All our recordings will take advantage of SACD technology offering sound of greater warmth, depth and clarity, achieved by means of a wider dynamic range and frequency response than is possible with the conventional Compact Disc.

"Surround sound": Listen through your multi-channel surround sound system (for an explanation of how to connect and adjust your system, visit us at

Ein neuer Tonträger ist da: Super Audio Compact Disc (SACD)

Wieder einmal zeigt sich die DEUTSCHE GRAMMOPHON als Vorreiter bei der Entwicklung neuer Audio-Technologien, denn wir arbeiten ständig daran, Ihnen auf unseren Produkten die ganze Brillanz und den Reichtum unserer Aufnahmen anbieten zu können.

Was dürfen Sie erwarten? Eine exzellente Klangwiedergabe von eigens für das neue Medium SACD abgemischten Stereoaufnahmen und atemberaubend realistischen Surround-Klang.

Was bedeutet »exzellente Klangwiedergabe«? Alle unsere Aufnahmen werden von der SACD-Technologie profitieren, die einen wärmeren, klareren und räumlicheren Klang bietet. Erreicht

www.deutschegrammophon.com/sacd or www.emil-berliner-studios.com) and enjoy the fantastic atmosphere of a live concert in your own home. If your system isn't connected to a sub-woofer, don't worry – the LFE (Low Frequency Effect) channel is only used to add a little more "spice" to the overall surround sound mix.

What is a "hybrid disc"? In addition to its high quality SACD content, this disc also contains a CD Audio layer that allows it to be played on any conventional CD player.

DEUTSCHE GRAMMOPHON'S launch programme will open up a spectacular new surround sound listening experience on new releases by Anne Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann, and Claudio Abbado, as well as legendary recordings by Herbert von Karajan, Carlos Kleiber and Leonard Bernstein.

wird dies durch eine größere Dynamik und eine höhere Audio-Bandbreite, als es die herkömmliche Compact Disc ermöglichte.

»Surround-Klang«: Wenn Sie über mehrkanalige Surround-Anlage verwenden, werden Sie in Ihrem Wohnzimmer die Atmosphäre eines Live-Konzerts erleben.

(Weitere Erklärungen zum Anschluss und der Einrichtung Ihrer Anlage geben wir Ihnen im Internet unter www.deutschegrammophon.com/sacd oder www.emil-berliner-studios.com.)

Seien Sie unbesorgt, wenn Ihre Anlage nicht über einen Sub-Woofers verfügt: Der LFE-Kanal (Low Frequency Effect Channel/Tieftoneffekt-Kanal) dient lediglich dazu, der ganzen Abmischung die nötige Würze zu verleihen.

Was ist eine »Hybrid Disc«? Als Ergänzung zu den hochqualitativen Audio-Formaten der SACD besitzt diese Disc auch eine CD-Audio-Schicht, die sich auf jedem herkömmlichen CD-Player abspielen lässt.

Un nouveau support audio: le Super Audio Compact Disc (SACD)

Une fois encore, DEUTSCHE GRAMMOPHON est à l'avant-garde des nouvelles technologies audio, visant constamment à enrichir tout l'éclat et la richesse de ses enregistrements pour l'auditeur qui les écoute chez soi.

Qu'attendrez-vous de cette nouveauté? Une reproduction audio superbe d'enregistrements stéréo séparés et une ambiphonie d'un réalisme stupéfiant.

Qu'entendons-nous par «reproduction audio superbe»? Tous nos enregistrements tireront parti de la technique du SACD, qui offre un son plus chaleureux, plus profond et plus clair, grâce à un registre dynamique et à une gamme de fréquences plus larges que ce que permet le disque compact classique.

«Ambiphonie» («Surround»): Ecoutez ces disques sur votre chaîne ambiophonique multicanal (pour des explications sur le branchement et le réglage, rendez-vous sur le

Das Startprogramm der DEUTSCHEN GRAMMOPHON wird mit dem Surround-Klang ein neues, spektakuläres Hörerlebnis bieten: Aufnahmen aus jüngster Zeit von Anne Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann und Claudio Abbado, aber auch legendäre Einspielungen von Herbert von Karajan, Carlos Kleiber und Leonard Bernstein.

www.deutschegrammophon.com/sacd ou www.emil-berliner-studios.com), et laissez-vous immerger dans l'atmosphère d'un concert en direct à domicile. Si votre chaîne n'est pas raccordée à un caisson de graves, ne vous inquiétez pas – le canal LFE (Low Frequency Effect), réservé aux basses fréquences, ne sert qu'à «épicer» un peu plus l'ambiphonie.

Qu'est-ce qu'un disque «hybride»? Un tel son contenu SACD de haute qualité, ce disque contient une couche CD audio qui lui permet d'être lu sur tout lecteur de CD traditionnel.

Le programme de lancement de DEUTSCHE GRAMMOPHON offrira une nouvelle et spectaculaire expérience auditive en ambiphonie avec des disques d'Anne Sophie Mutter, Bryn Terfel, Christian Thielemann et Claudio Abbado, ainsi que des enregistrements légendaires de Herbert von Karajan, Carlos Kleiber et Leonard Bernstein.



Audio Content Source Material	Hardware Requirements
SACD Layer • 44.1 kHz/24 Bit PCM Stereo Audio • 44.1 kHz/24 Bit PCM 5.1 Surround Sound Audio	SACD player required Compatible Surround Sound System required for multi-channel audio
Hybrid Layer (CD) • 44.1kHz/16 Bit PCM Stereo!	CD/SACD player required

SACD and its logo are trademarks of Sony