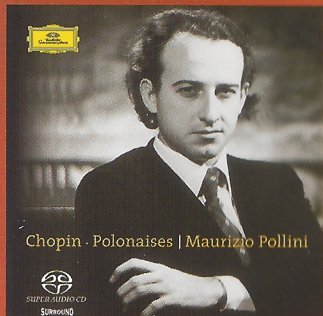




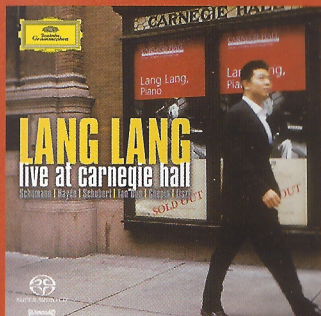
SACD 474 297-2



SACD 474 637-2



SACD 471 648-2



SACD 474 875-2



Pletnev plays Schumann

Etudes symphoniques | Fantasie | Bunte Blätter | Arabeske



SUPER AUDIO CD

SURROUND





ROBERT SCHUMANN

Pletnev plays Schumann

Etudes symphoniques | Fantasie | Bunte Blätter | Arabeske

Robert Schumann (1810-1856)

SACD 1 [28'08]

Etudes symphoniques op. 13 [28'08]

Symphonische Etüden · Symphonic Etudes

- 1 Thema. Andante [1'35]
- 2 Variation I. Un poco più vivo [1'33]
- 3 Variation II. Marcato il canto [3'00]
- 4 Etüde III. Vivace [1'22]
- 5 Variation III [0'56]
- 6 Variation IV [1'08]
- 7 Variation V. Agitato [0'49]
- 8 Variation VI. Allegro molto [0'52]
- 9 Variation VII [2'26]
- 10 Variation 5 [2'50]
- 11 Variation 1 [1'13]
- 12 Etüde IX. Presto possibile [0'39]
- 13 Variation IX. Con espressione [3'04]
- 14 Finale. Allegro brillante [6'41]

Variations and Finale from *Etudes en forme de variations* (1852)

Etudes from *Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius* (1837)

Variations 5 & 1 from *Etudes en forme de variations, appendix* (1873)

SACD 2 [48'13]

Fantasia in C-dur op. 17 [33'13]

Fantasia in C major · Fantaisie en ut majeur

- 1 1. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen –
Im Legendenton – Erstes Tempo [14'42]
- 2 2. Mäßig. Durchaus energisch – Etwas langsamer – Viel bewegter [7'56]
- 3 3. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten – Etwas bewegter [10'35]

Bunte Blätter op. 99: [8'24]

Coloured Leaves · Feuilles multicolores

- 4 4. Albumblatt I: Ziemlich langsam [1'51]
- 5 5. Albumblatt II: Schnell [0'45]
- 6 6. Albumblatt III: Ziemlich langsam, sehr gesangvoll [1'41]
- 7 7. Albumblatt IV: Sehr langsam [2'31]
- 8 8. Albumblatt V: Langsam [1'36]

Arabeske op. 18

Arabesque

- 9 Leicht und zart – Minore I. Etwas langsamer –
Minore II. Etwas langsamer – Zum Schluß. Langsam [6'36]

Mikhail Pletnev, *piano*



Mikhail Pletnev plays Schumann

Schumann's *Symphonic Etudes* have become such a favourite among pianists and listeners alike that it is easy to forget the work's startling originality and its unique place in the composer's output. It stretches the pianist's technique – the “etude” element – while also stretching the instrument and its range of sonority and colour in ways that far surpass Schumann's earlier effort in variation form (his op.1 “Abegg” Variations) – the “symphonic” element, suggesting the transformation of a solo piano into a full orchestra. Although the influence of Schumann's idol, Beethoven, makes a powerful contribution, no keyboard work before had explicitly set out to bring these elements together.

Its relatively strict form – a theme and variations crowned by a celebratory finale – is not typical of Schumann, much of whose piano music is intimately bound up with literary associations from the writings of E.T.A. Hoffmann and Jean Paul. The contrasting alter-egos Schumann had in-

vented for himself, representing opposing forces in his music – the dreamily introvert “Eusebius” and the tumultuously extrovert “Florestan” – are nevertheless present, lurking in the piece's earlier history. Its original title, in the first edition (1837), was *Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius*, and the character of each variation can easily be linked to these two distinct personalities. The work is tied in other ways, too, to Schumann's emotional life, since the theme itself was apparently written by the father of Ernestine von Fricken, who was briefly Schumann's fiancée.

The work continued to haunt Schumann long after its publication, and in 1852 he reworked it into a second, more concise version under a new title, “*Etudes en forme de variations*”: this has become the more frequently performed and recorded of its two incarnations. To complicate matters still further, the 1834 manuscript also includes five variations which Schumann eventually decided to excise from the piece;

they were not published until 1873. Inevitably a dilemma for pianists exists over whether or not to include those "extra" variations. For this recording Mikhail Pletnev has elected to add two of them, nos. 5 and 1, placing them after Variation VII in place of Variation VIII, a sequence that he finds musically particularly convincing.

"Yesterday I received your wonderful Fantasy," wrote Clara Wieck to Robert Schumann on 23 May 1839. "Today I am still half ill with rapture." Few works by even such an arch-romantic as Schumann are capable of eliciting so intense an emotional impact as the op. 17 *Fantasy*. Written at the time when Clara's father, Friedrich Wieck, was determined to keep his daughter – who already had a flourishing career as a teenaged piano prodigy – away from the unstable, erratic composer who was in love with her, it represented a direct form of communication of Schumann's passion for Clara. Forbidden to see her, he could assure her of his feelings only through music. The couple eventually married on 12 September 1840, the day before Clara's 21st birthday.

The *Fantasy* is packed with references both musical and extra-musical. Schu-

mann envisaged this major three-movement creation as a tribute to Beethoven – whose two op. 27 sonatas, marked "quasi una fantasia", are, along with Schubert's "Wanderer" Fantasy, its most obvious predecessors. There is a direct quotation from Beethoven at the end of the first movement, which returns at the end of the work – appropriately enough, a melody from the song cycle *An die ferne Geliebte* ("To the distant beloved"). Schumann had also created a musical "cipher" to stand for Clara herself – the melody of five falling stepwise notes that opens the *Fantasy* – which he embedded in countless works. Turning traditional sonata form virtually inside out, Schumann's *Fantasy* parts company with earlier models. The rhapsodic opening movement, marked "to be played throughout with real fantasy imagination and passion" [Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen], is full of tempo shifts, fragmentations and silences that create an entirely personal world of emotions. The second movement, in ternary form, is a triumphant march. Coming last, the slow movement is a love song, among the most beautiful that Schumann ever created (and there were many), drawing the work to a rapt, ecstatic conclusion.

The five *Albumblätter* (Album Leaves) form part of a series of short pieces entitled *Bunte Blätter*, published as Schumann's op. 99. The volume brings together a number of pieces for piano that Schumann composed at different times: of the *Albumblätter*, the first dates from 1841, nos. 2 and 5 from 1838 and no. 3 from 1836, and no. 4 from 1839. The first piece, a simple, sombre work that bears a strong resemblance to the theme of the *Symphonic Etudes*, was used by both Clara Schumann and the Schumanns' devoted young disciple Johannes Brahms as the basis for sets of variations – Brahms wrote his op. 9 set as a tribute and birthday gift to Schumann while the older composer was confined to the mental hospital at Endenich near Bonn, where he later died. The second piece is a wild, witchlike snippet originally named "Fata Morgana"; and the waltz-like character of the third betrays its origin as part of *Carnaval*, in which Schumann decided ultimately not to include it. No. 4 originally carried the title "Jugendschmerz" – the pain of youth – something Schumann knew a thing or two about; and the last piece has a wistful, songlike character that brings to mind Schumann's *Kinderszenen* and many of his *Lieder*.

Schumann's *Arabeske* is one of his finest examples of "Hausmusik" – pieces intended to be performed in the home. It dates, like the *Fantasy* and *Kreisleriana*, from 1838, but in place of the tempestuous emotions evident in those larger and more virtuosic works, it inhabits a calm, more domesticated world. Schumann appears to have been the first composer to use "arabesque" as a title – it was later taken up by Debussy, among others – and the music amply mirrors the word's suggestion of visual ornamentation: its main theme is characteristically decorated by grace notes and its texture is richly layered. The gracious, steadily rhythmic opening theme is contrasted with a more playful episode before returning via a passage of exceptional exploratory beauty. But perhaps the most enthralling moment is an extraordinary coda that lifts this otherwise rather cosy piece into those visionary, otherworldly realms in which Schumann was habitually at his finest.

Jessica Duchon



Mikhail Pletnev spielt Schumann

Schumanns *Symphonische Etüden* sind heutzutage bei Pianisten und Zuhörern so beliebt, dass man die Originalität des Werks und seinen einzigartigen Stellenwert im Schaffen des Komponisten leicht übersieht. Es stellt höchste technische Ansprüche an den Pianisten – daher die Gattungsbezeichnung »Etüden« – und geht gleichzeitig in der Erschließung der klanglichen Möglichkeiten des Instruments weit über Schumanns erstes Variationenwerk (die *Abegg-Variationen* op. 1) hinaus. Darin liegt das symphonische Element dieser Etüden, das Klavier übernimmt die Aufgaben eines ganzen Orchesters. Zwar ist der Einfluss von Schumanns großem Vorbild Beethoven deutlich spürbar, doch in keinem Klavierwerk war bislang der Versuch unternommen worden, beide im Titel genannten Elemente in dieser Weise miteinander zu verbinden.

Die relativ strenge Form – Thema und Variationen, gekrönt von einem glanzvollen Finale – ist eher untypisch für Schumann, dessen Klaviermusik meist enge literarische Be-

ziehungen zu E. T. A. Hoffmann und Jean Paul aufweist. Dagegen sind die beiden von Schumann erfundenen Figuren, die für gegensätzliche Grundstimmungen seiner Musik stehen, durchaus gegenwärtig: der träumt-introvertierte »Eusebius« und der feurig-extrovertierte »Florestan«. Der direkte Hinweis verschwand zwar später aus dem Titel, doch in der Erstausgabe (1837) hieß das Werk *Etüden im Orchestercharakter für Pianoforte von Florestan und Eusebius*, und die einzelnen Variationen entsprechen ihrem Wesen nach jeweils deutlich einer der beiden imaginären Gestalten. Die Komposition trägt außerdem eindeutig biografische Züge, denn das den Etüden zugrunde liegende Thema hatte offenbar der Vater jener Ernestine von Fricken geschrieben, mit der Schumann kurze Zeit verlobt war.

Die Etüden ließen Schumann auch lange nach ihrer Veröffentlichung nicht los; 1852 schuf er eine zweite, kürzere Fassung mit dem Titel *Etudes en forme de variations*, die häufiger aufgeführt und eingespielt wird als

die erste. Überdies enthält das Autograph von 1834 fünf Variationen, die Schumann später verwarf und die erst 1873 im Druck erschienen. Die Pianisten stehen daher zwangsläufig vor der Frage, ob sie auch diese »zusätzlichen« Variationen berücksichtigen wollen. In der vorliegenden Aufführung spielt Mikhail Pletnev davon die fünfte und die erste Variation an Stelle von Variation VIII der endgültigen Fassung. Diese Gruppierung erscheint ihm musikalisch besonders überzeugend.

»Gestern hab ich Deine wunderherrliche Fantasie erhalten«, schrieb Clara Wieck am 23. Mai 1839 an Robert Schumann, »ich bin noch heute halb krank vor Entzücken«. Nur wenige Werke selbst eines so zutiefst romantischen Komponisten wie Schumann sind von derart emotionaler Wirkung wie die Fantasie op. 17. Sie ist direkter Ausdruck von Schumanns Liebe zu Clara Wieck und entstand in einer Zeit, als Claras Vater Friedrich Wieck alle Anstrengungen unternahm, um seine Tochter, die bereits als pianistisches Wunderkind berühmt war, von diesem labilen, unberechenbaren Komponisten fern zu halten. Da Schumann Clara nicht sehen durfte, konnte er ihr seine Gefühle nur durch die Musik zeigen. Das Paar wurde schließlich am

12. September 1840 getraut, einen Tag vor Claras 21. Geburtstag.

Die Fantasie ist voller musikalischer und außermusikalischer Anspielungen. Schumann konzipierte dieses große dreisätzige Werk als Tribut an Beethoven, dessen zwei »quasi una fantasia« untertitelte Sonaten op. 27 ihm neben Schuberts *Wandererfantasie* offensichtlich als Vorbild dienten. Am Ende des ersten Satzes gibt es ein direktes Beethoven-Zitat, das am Schluss des Werks wiederkehrt – bezeichnenderweise eine Melodie aus dem Liederzyklus *An die ferne Geliebte*. Für Clara schuf Schumann zudem eine musikalische »Chiffre« – ein Thema aus fünf schrittweise absteigenden Tönen, mit dem die Fantasie beginnt – und verwendete diese später noch in zahllosen Werken.

Schumanns C-dur-Fantasie stellte die traditionelle Sonatenform auf den Kopf und löste sich damit von ihren Vorbildern. Der überschwängliche, »Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen« überschriebene erste Satz – zerklüftet, mit vielen Tempowechseln und Pausen – schafft eine ganz persönliche Gefühlswelt. Der dreiteilige zweite Satz ist ein Triumphmarsch. Der langsame Satz, eines der schönsten von Schumanns zahlreichen Liebesliedern, bildet den entrückten, ekstatischen Abschluss des Werks.

Die fünf *Albumblätter* gehören zu einer Reihe kurzer Stücke, die unter dem Titel *Bunte Blätter* als Schumanns Opus 99 erschienen und aus verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten stammen: Nr. 1 der *Albumblätter* komponierte Schumann 1841, Nr. 2 und Nr. 5 im Jahr 1838, Nr. 3 und Nr. 4 im Jahr 1836 bzw. 1839. Das erste Stück, ein schlichtes, düsteres Werk, das dem Thema der *Symphonischen Etüden* stark ähnelt, diente sowohl Clara als auch Johannes Brahms, dem ergebenen jungen Schüler der Schumanns, als Grundlage für ein Variationenwerk: 1854 schrieb Brahms die Variationen op. 9 als Tribut und Geburtstagsgeschenk für Robert Schumann, der zu dieser Zeit in der Heilanstalt von Eendenich untergebracht war, wo er später auch starb. Nr. 2 ist eine bewegte, dahinhuschende Miniatur, die zunächst den Titel »Fata Morgana« trug. Der Walzer-Charakter des dritten Stücks verrät seinen Ursprung als Teil von *Carnaval*, in dessen endgültige Fassung es aber nicht aufgenommen wurde. Nr. 4 nannte Schumann zunächst »Jugendschmerz« – ein Gefühl, das er nur allzu gut kannte. Das letzte Stück erinnert mit seinem wehmütigen, sanglichen Charakter an Schumanns *Kinderszenen* und viele seiner Lieder.

Schumanns *Arabeske* ist ein besonders gelungenes, der »Hausmusik« zuzurechnendes Werk, das auch von weniger versierten Pianisten bewältigt werden kann. Wie die Fantasie op. 17 und *Kreisleriana* stammt es aus dem Jahr 1838, doch im Gegensatz zum stürmischen Gefühlsüberschwang dieser größeren, technisch anspruchsvolleren Kompositionen ist es von maßvoller Ruhe. Schumann verwendete wohl als erster Komponist den Titel »Arabeske« – er wurde später beispielsweise auch von Debussy eingesetzt –, und die Musik gibt das Linienspiel, das dieses Wort suggeriert, anschaulich wieder: Das Hauptthema ist entsprechend verziert, der Klaviersatz ausgesprochen vielschichtig. Das sanfte, von gleichmäßigem Rhythmus getragene Hauptthema wird durch eine kontrastierende, mehr spielerische Episode abgelöst, bevor es nach einer Überleitung von kühner Schönheit zurückkehrt. Am eindrucksvollsten ist allerdings die überraschende Coda. Sie erhebt dieses insgesamt eher salonhafte Werk in jene visionären Gefilde der Fantasie, in denen Schumann zu seinen größten Schöpfungen fand.

Jessica Duchon
(Übersetzung: Reinhard Lühjje)



Mikhaïl Pletnev joue Schumann

Les *Etudes symphoniques* de Schumann sont tellement appréciées des pianistes comme des auditeurs qu'on en oublie facilement leur saisissante originalité et la place unique qu'elles occupent dans la production du compositeur. L'œuvre développe la technique du pianiste – c'est l'aspect «étude» – tout en étendant les possibilités de l'instrument ainsi que sa palette de sonorités et de couleurs d'une manière qui va bien au-delà de ce que Schumann avait fait précédemment dans la forme variations [ses Variations «Abegg» op. 1] – c'est l'élément «symphonique», qui donne l'impression qu'il transforme le piano en un grand orchestre. Bien que l'influence de l'idole de Schumann – Beethoven – se fasse fortement sentir, aucune œuvre pour clavier n'avait explicitement tenté jusque-là de réunir ces deux aspects.

Sa forme relativement rigoureuse – un thème et variations conclu par un finale triomphal – n'est pas typique de Schumann, dont une grande partie de la musique pour piano est indissociable d'allusions littéraires

aux écrits d'E.T.A. Hoffmann et de Jean Paul. Les alter ego contrastés que Schumann s'était inventés, représentant des forces opposées dans sa musique – «Eusebius», l'introverti rêveur, et «Florestan», l'extraverti bouillonnant – sont néanmoins présents, tapis dans la genèse de l'œuvre. Le titre original de la première édition (1837) était *Etüden im Orchestercharakter für Piano-forte von Florestan und Eusebius*, et on peut facilement associer le caractère de chaque variation à ces deux personnalités distinctes. L'œuvre est liée sur d'autres plans à la vie émotionnelle de Schumann, puisque le thème lui-même fut apparemment écrit par le père d'Ernestine von Fricken, qui fut quelque temps la fiancée de Schumann.

L'œuvre continua de hanter Schumann longtemps après sa publication, et en 1852 il en fit une deuxième version, plus concise, sous un nouveau titre [en français], *Etudes en forme de variations*: des deux incarnations de l'œuvre, c'est celle qui est le plus souvent jouée et enregistrée. Pour compliquer en-

core la situation, le manuscrit de 1834 comporte également cinq variations que Schumann décida ensuite de supprimer; elles ne furent publiées qu'en 1873. C'est inévitablement un dilemme pour les pianistes que de décider s'ils vont inclure ou non ces variations «supplémentaires». Pour cet enregistrement, Mikhaïl Pletnev a choisi d'en ajouter deux, les n^{os} 5 et 1, les plaçant après la Variation VII à la place de la Variation VIII, dans un enchaînement qu'il trouve particulièrement convaincant sur le plan musical.

«Hier, j'ai reçu ta merveilleuse Fantaisie», écrit Clara Wieck à Robert Schumann le 23 mai 1839. «Aujourd'hui, je suis encore à moitié étourdi de ravissement.» Rares sont les œuvres, y compris d'un grand romantique comme Schumann, capables de produire un effet émotionnel aussi intense que la *Fantaisie* op. 17. Ecrite à une époque où le père de Clara, Friedrich Wieck, était résolu à éloigner sa fille – qui faisait déjà, très jeune, une carrière florissante de pianiste prodige – du compositeur instable et lunatique amoureux d'elle, l'œuvre représentait une forme d'expression directe de la passion de Schumann pour Clara. Ayant interdiction de voir Clara, il ne pouvait l'assurer de ses sentiments qu'à travers la musique.

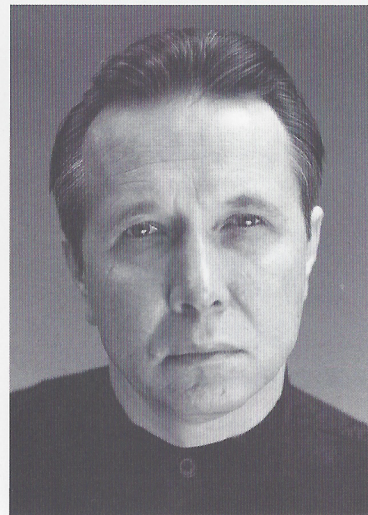
Le couple finit par se marier le 12 septembre 1840, la veille du vingt-et-unième anniversaire de Clara.

La *Fantaisie* est chargée de références tant musicales qu'extramusicales. Schumann concevait cette importante œuvre en trois mouvements comme un hommage à Beethoven – dont les deux sonates op. 27, marquées «quasi una fantasia», sont, avec la «Wanderer-Fantaisie» de Schubert, les modèles les plus manifestes. Une citation directe de Beethoven à la fin du premier mouvement revient à la fin de l'œuvre elle-même – avec beaucoup d'à-propos, puisqu'il s'agit d'une mélodie du cycle de lieder *An die ferne Geliebte* («A la bien-aimée lointaine»). Schumann avait également conçu un «chiffre» musical pour représenter Clara elle-même – la mélodie de cinq notes descendantes conjointes qui ouvre la *Fantaisie* –, qu'il inséra dans d'innombrables œuvres.

En bouleversant complètement la forme sonate traditionnelle, la *Fantaisie* de Schumann s'éloigne des modèles antérieurs. Le premier mouvement rhapsodique, marqué «à jouer avec une imagination et une passion profondes», est empli de changements de tempo, de fragmentations et de silences qui créent un monde d'émotions tout à fait personnel. Le deuxième mouvement, de forme

ternaire, est une marche triomphale. Le mouvement lent, qui vient en dernier, est un chant d'amour parmi les plus beaux que Schumann ait jamais conçus (et il y a en beaucoup), avec lequel l'œuvre s'achève dans le ravissement et l'extase.

Les cinq *Albumblätter* (Feuilles d'album) font partie d'une série de pièces brèves intitulée *Bunte Blätter*, qui furent publiées sous le numéro d'opus 99 mais composées à différentes époques: le premier des *Albumblät-*



ter date de 1841, les n^{os} 2 et 5 de 1838, le n^o 3 de 1836, et le n^o 4 de 1839. La première pièce, une œuvre simple et sombre qui ressemble fortement au thème des *Etudes symphoniques*, fut utilisée à la fois par Clara Schumann et par le jeune disciple dévoué des Schumann, Johannes Brahms, comme base pour une série de variations – Brahms écrit son op. 9 en hommage à Schumann et en guise de cadeau d'anniversaire, au moment où celui-ci était interné à l'asile d'Endenich, près de Bonn, où il mourut ensuite. La deuxième pièce est un fragment débridé, ensorcelé, intitulé à l'origine «Fata Morgana»; et le caractère de valse de la troisième trahit ses origines au sein du *Carnaval*, dont Schumann avait finalement décidé de la supprimer. Le n^o 4 était au départ intitulé «Jugendschmerz» – «Douleur juvénile» –, ce que Schumann connaissait bien; et la dernière pièce est d'un caractère mélancolique et chantant qui rappelle les *Kinderszenen* du compositeur et bon nombre de ses lieder.

L'*Arabeske* de Schumann est l'un de ses meilleurs exemples de *Hausmusik* – de pièces destinées à être jouées chez soi. Elle date, comme la *Fantaisie* et les *Kreisleriana*, de 1838, mais au lieu des émotions tempé-

tueuses manifestes dans ces œuvres plus vastes et plus virtuoses, elle habite un monde calme, moins farouche. Schumann semble être le premier compositeur à utiliser comme titre le mot «arabesque» – qui fut ensuite repris par Debussy, entre autres –, et la musique reflète largement les ornements visuels qu'évoque le mot: le thème principal est paré de façon caractéristique de notes d'ornement, et la texture en est riche et stratifiée. Ce thème, gracieux, au rythme ré-

gulier, est opposé à un épisode plus enjoué, puis revient après un passage qui explore des régions d'une beauté exceptionnelle. Mais le moment le plus captivant est une extraordinaire coda qui hisse cette pièce plutôt intimiste dans ces mondes visionnaires irréels où Schumann donnait généralement le meilleur de lui-même.

Jessica Duchon

(Traduction: Dennis Collins)

www.universalclassics.com
www.deutschegrammophon.com/pletnev-schumann
www.deutschegrammophon.com/sacd



Recording: Berlin, Teldex Studio, 19–21 August 2003
Produced by Christian Gansch
Tonmeister (Balance Engineer): Rainer Maillard
Recording Engineer: Rainer Maillard
Editing: Mark Buecker
New surround mix: Gernot von Schultendorff



Recorded, edited and mastered by Emil Berliner Studios

© & © 2004 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg
Project Management: Roland Ott
Artist Photos: KássKara · Illustration: Robert Schumann-Haus Zwickau
Art Direction: Fred Münzmaier · Printed in the E. U.

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

Once again DEUTSCHE GRAMMOPHON is at the forefront of the 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

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.

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 wird dies durch eine größere Dynamik und

eine höhere Audio-Bandbreite, als es die herkömmliche Compact Disc ermöglichen.

»Surround-Klang«: Wenn Sie eine 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-Woofer verfügt: Der LFE-Kanal (Low Frequency Effect Channel/Tieftoneffekt-Kanal) dient lediglich dazu, der ganzen Abmischung die »letzte 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 rendre tout l'éclat et la richesse de ses enregistrements pour l'auditeur qui les écoute chez soi.

Qu'attendre de cette nouveauté? Une reproduction audio superbe d'enregistrements stéréo séparés et une ambiophonie 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.

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

Das Startprogramm der DEUTSCHEN GRAMMOPHON wird mit seinem 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-nous vous plonger 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'ambiophonie.

Qu'est-ce qu'un disque «hybride»? Outre 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 ouvrira une nouvelle et spectaculaire expérience auditive en ambiophonie 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 • 96 kHz/24 Bit PCM Stereo Audio • 96 kHz/24 Bit PCM 5.1 Surround Sound Audio	SACD player required Compatible Surround Sound System required for multi-channel audio
Hybrid Layer (CD) • 44.1 kHz/16 Bit PCM Stereo	CD/SACD player required

SACD and its logo are trademarks of Sony

2
SACD



SACD Surround Sound
SACD Stereo • CD Audio





A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

477 057-2 [G]SACD



Robert Schumann (1810-1856)

SACD 1 [28'08]

- 1-14** Etudes symphoniques op. 13 [28'08]
Symphonische Etüden | Symphonic Etudes

SACD 2 [48'13]

- 1-8** Fantasie in C-dur op. 17 [33'13]
Fantasia in C major | Fantaisie en ut majeur

- 1-11** Bunte Blätter op. 99: Albumblätter I-V [8'24]
Coloured Leaves | Feuilles multicolores

- 9** Arabeske op. 18 [6'36]
Arabesque

Mikhail Pletnev, *piano*

SCHUMANN: SYMPHONIC ETUDES · FANTASY ETC.
MIKHAIL PLETNEV

477 057-2 [G]SACD

© 2004 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · Photos: KässKara · Made in the E.U. · www.universalclassics.com · www.deutschegrammophon.com/sacd
Super Audio CD, SACD, DSD and their logos are trademarks of the Sony Music Corporation · SACD Surround Sound requires multi-channel SACD player & compatible surround sound system
SACD Stereo requires SACD player. CD Audio can be played on standard CD players · 5.1 Surround Sound Audio (96 kHz/24 Bit)



SACD Surround SACD Stereo CD Audio

