



SACD 471 641-2



SACD 471 640-2



SACD 471 635-2




SACD 471 638-2

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Polonaises

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | Polonaise in C sharp minor, op. 26 no. 1
(cis-moll · en ut dièse mineur · in do diesis minore)
Allegro appassionato | [8'28] |
| 2 | Polonaise in E flat minor, op. 26 no. 2
(es-moll · en mi bémol mineur · in mi bemolle minore)
Maestoso | [8'42] |
| 3 | Polonaise in A major, op. 40 no. 1
(A-dur · en la majeur · in la maggiore)
Allegro con brio | [5'28] |
| 4 | Polonaise in C minor, op. 40 no. 2
(c-moll · en ut mineur · in do minore)
Allegro maestoso | [8'07] |
| 5 | Polonaise in F sharp minor, op. 44
(fis-moll · en fa dièse mineur · in fa diesis minore)
Tempo di polacca – doppio movimento, tempo di Mazurka – Tempo I | [11'02] |
| 6 | Polonaise in A flat major, op. 53
(As-dur · en la bémol majeur · in la bemolle maggiore)
Maestoso | [7'11] |
| 7 | Polonaise-Fantaisie in A flat major, op. 61
Allegro maestoso | [13'33] |

MAURIZIO POLLINI, piano

471 648-2 



Chopin · Polonaises | Maurizio Pollini





CHOPIN: POLONAISES

Within Chopin's short and intense creative life, the polonaise is a genre which appears from the earliest years right into the years of maturity, although of course in profoundly different styles. In 1817, at the age of seven, Chopin wrote a Polonaise in G minor, modelled on those of Ogiński, written in the *galant* manner, in which the dance is stylised and adapted to take on sentimental paths. The polonaise was already widely known in Europe in the eighteenth century, but it had a special vogue in Poland during the first years of the nineteenth, thanks in particular to Ogiński, Kurpiński, Elsner and others. Their works were simply a point of departure for Chopin, who soon outstripped his models with the help of other influences, among them Weber's brilliant piano writing. Although it is quite possible to trace an advance in the polonaises which he composed in Warsaw, this is nothing compared with the clear leap forward in quality which separates these early works from those composed in Paris between 1834 and 1846. The latter represent an entirely new perspective, determined not only by the composer's musical development but also by his position as an exile. Experienced from outside and at a distance, the national characteristics of the polonaise (and also the mazurka) are reinterpreted in a new light and with an extraordinarily rich poetic gift. The risk, implicit in the form itself, of a certain stiffness and schematisation, or a stereotyped gait, is completely overcome by a freedom of invention which transcends and enormously enlarges the limita-

tions of the form, above all in the last three polonaises. The ancient national dance here breathes a note of epic grandeur, heroic and *chevaleresque* in character, giving voice not to a rhetorical celebration but to a meditation on the national defeat, expressed in despairing, tragic accents.

Consider for a moment the variety of character manifested with extraordinary poetic freedom in the two Polonaises op. 26, composed in 1834–35 and published in 1836. The first of these consists of a violently dramatic and threatening introduction followed by a section in which vigorous ideas, presented with great élan, are combined with moments of lyrical introspection which culminate in the generous cantabile of the trio section, comparable to that of a nocturne. The second is marked by a restless tension, with much alternation of light and shadow; and the clear statement of the typical polonaise rhythm is invested with a marvellous wealth of imagination.

Only the famous Polonaise in A major, op. 40 no. 1 (1838) is characterised consistently by the glowing atmosphere of heroism, which accentuates its contrast with the companion-piece, no. 2 in C minor (1838–39), where the note of dark tragedy remains unbroken from beginning to end.

Two years later, in 1841, the Polonaise in F sharp minor, op. 44 marked the beginning of a new phase in Chopin's enrichment of the genre. "Une nouvelle polonaise", he wrote about this piece, "mais c'est plutôt une fantaisie"; and the increased formal di-

mensions are sustained by a close, very personal logic. Chopin's words probably alluded first and foremost to the insertion of a mazurka in place of the conventional trio section; but they also apply to the big episode preceding and forming a marked contrast with the meltingly elegiac melancholy of the mazurka – an ostinato of obsessive violence which creates a most original break between the tragic intensity of the first section and the lyrical mazurka.

The use of ostinato and greater formal expansion appear again, though with a quite different significance, in the celebrated Polonaise in A flat major op. 53 (1842). This is a grandiose piece in which thematic invention, a kaleidoscopic variety of tone colour and an individual use of harmony, modulation and rhythm form an amalgam of quite exceptional completeness, with epic and heroic traits that have prompted a whole literature. Most expanded of all is the middle section, beginning in E major with the well-known ostinato in the left hand, and the double crescendo of epic proportions. Later this gives way to a quite different range of ideas, which reduce the tension and make the eventual return of the first part all the more effective.

The boldest and most original solution of formal problems in the polonaises is to be found in the Polo-

naise-Fantaisie op. 61 (1845–46), which is one of the chief masterpieces from this final period of Chopin's creative life. Like other works dating from these years, it shows the composer searching for a complex form of synthesis. Here the formal elements of the polonaise are not so much expanded as dissolved. The very original and complex form may at first give the impression of a rhapsodical disintegration of ideas, which seem to disappear and reappear – sometimes in quite altered guise – as it might be in a highly imaginative improvisation. Liszt himself was disorientated by the work, not so much by the richness and variety of ideas – which are sometimes ballade-like in character and by no means always typical of the polonaise, which is only occasionally recalled in a mood of poetic melancholy – as by the actual audacity of the formal design. Recent analyses have in fact demonstrated the formal coherence of the Polonaise-Fantaisie and reduced the widely varying thematic material to three basic cells. For the composer's contemporaries, however, the bold harmony of this masterpiece proved daunting enough in itself.

Paolo Petazzi

(Translation: Martin Cooper)

CHOPIN: POLONAISEN

Im kurzen und sehr intensiven Schaffen Chopins war die Gattung der Polonaise immer vertreten, von den ersten Anfängen bis zur reifen Meisterschaft –

natürlich in ganz unterschiedlicher stilistischer Ausprägung. Schon als Siebenjähriger schrieb Chopin im Jahre 1817 eine kurze Polonaise in g-moll. Als Mo-

dell dienten ihm damals die Polonaisen von Ogiński. Das waren Kompositionen im »galanten« Stil, in denen der Tanz stilisiert wurde und oft einen Zug pathetischer Gefühllichkeit annahm. Die Polonaise war schon im 18. Jahrhundert in Europa verbreitet und rief in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts besonders in Polen Begeisterung hervor. Komponisten wie Ogiński, Kurpiński, Elsner und andere haben wesentlich dazu beigetragen und waren anfänglich für Chopin auch ein Anhaltspunkt. Doch andere Einflüsse, wie z. B. der brillante Stil Webers, ließen ihn diese Komponisten bald übertreffen. So wichtig auch die stilistische Entwicklung der in Warschau geschaffenen Polonaisen ist, so sind sie qualitativ doch nicht vergleichbar mit den zwischen 1834 und 1846 in Paris komponierten: sie öffnen ein neues Blickfeld, wofür neben der rein musikalischen Entwicklung auch die Lebensumstände im Exil bestimmend gewesen sein müssen. Aus dieser Distanz wurden die nationalen Züge der Polonaise (und ebenso der Mazurka) in neuem poetischem Reichtum quasi »wiedererfunden«. Der Gefahr, in eine gewisse schematische Starre oder stereotype Abläufe zu verfallen – beides liegt ja im Grundcharakter einer Polonaise – wird durch große Freiheit der Erfindungskraft begegnet, die die Grenzen des Genres weitete oder darüber hinausgeht, vor allem in den letzten drei Polonaisen. Der alte Nationaltanz bekommt epische, heroische, ritterliche Züge, die aber keineswegs rhetorischen Pomp bedeuten, sondern im Gegenteil Meditationen über die Niederlage und verzweifelter Tragik breiten Raum lassen.

Aufschlussreich ist bereits ein Blick auf die Verschiedenartigkeit der Charaktere und wie sie sich mit ungewöhnlicher poetischer Freiheit in den zwei Polonaisen op. 26 (komponiert im Jahre 1834/35, ver-

öffentlicht 1836) zeigen. Die erste geht von einer drohenden, dramatischen Einleitung über in kraftvoll präsentierte, schwingvolle Ideen und in lyrisch-introspektive Wendungen, die im sich ausdrucksvoll verströmenden Trio gipfeln, einem Nocturne gleich. Die zweite vermittelt unruhige, von reichem Klangfarbenwechsel erfüllte Spannung; der Polonaisenrhythmus lebt in seinem ganzen wunderbaren Reichtum wieder auf.

Nur die berühmte Polonaise A-dur op. 40 Nr. 1 (1838) betont ausschließlich heroischen Glanz; um so deutlicher kontrastiert sie daher mit der Polonaise in c-moll op. 40 Nr. 2 (1838/39), die vom ersten Thema an Züge dunkler Tragik trägt.

Zwei Jahre später, im Jahre 1841, markiert die Polonaise in fis-moll op. 44 den Beginn einer neuen Phase, die Erweiterung und Bereicherung des Chopinischen Polonaisentyps bedeutet. »Une nouvelle polonaise, mais c'est plutôt une fantaisie« (eine neue Polonaise, aber es ist eher eine Fantaisie), schrieb Chopin zu diesem Stück, in dem zwingende Logik die formal erweiterte Anlage bestimmt. Bei seiner Klassifizierung des Werkes spielte Chopin wahrscheinlich vor allem auf die Besonderheit an, dass er anstelle des Trios eine Mazurka eingefügt hatte; zugleich wird damit aber auch auf die umfangreiche Episode verwiesen, die diesem elegischen, sehnsüchtig-traurigen Teil vorangeht und zu ihm einen eindeutigen Kontrast bildet: ein gewaltiges, beherrschendes Ostinato, das eine einzigartige Zäsur zwischen der tragischen Spannung des ersten Teils und dem lyrischen Charakter der Mazurka schafft.

Das Ostinato und das Streben nach Erweiterung der Form finden sich – aber mit gänzlich verschiedener Bedeutung – wieder in der Polonaise As-dur op. 53 (1842). Es handelt sich hier um ein Werk mit großar-

tig dimensioniertem Formaufbau, in dem thematischer und klanglicher Erfindungsreichtum, Harmonik, Modulationen und Rhythmus sich zu einer vollkommenen Synthese fügen, über deren episch-heroische Akzente eine ganze Literatur existiert. Erweitert wurde vor allem der mittlere Abschnitt, der in E-dur beginnt, mit dem berühmten *Ostinato*, dem zweimaligen epischen *crescendo*, dem aber dann vollkommen andersartige Ideen folgen, um die Spannung zu verringern und die Rückkehr des ersten Teils um so wirkungsvoller vorzubereiten.

Kühnere, originellere Lösungen des Formproblems finden sich jedoch in der Polonaise-Fantaisie op. 61 aus dem Jahr 1845/46, einem der Meisterwerke aus Chopins letzter Schaffensphase, die, wie auch andere Stücke derselben Periode, das Suchen nach vollkommener Einheit offenbart. Der Formenaufbau wird hier nicht ausgeweitet, sondern einfach überspielt: das ungewöhnlich Komplexe der Form kann den Eindruck

einer rhapsodischen Auflösung erwecken, die Ideen scheinen aufzutauchen und zu verschwinden (oder bisweilen mit beachtlichem Unterschied zur ersten Fassung zurückzukehren), wie in einem improvisierten Phantasiespiel. Nicht der Ideenreichtum, der manchmal sogar an die Ballade denken lässt, jedenfalls nicht immer dem Charakter der Polonaise »angepasst« ist (der nur manchmal in einer Atmosphäre poetischer Traurigkeit heraufbeschworen wird), sondern gerade die Kühnheit der formalen Konzeption konnte sogar einen Liszt irritieren. Neuere Untersuchungen haben allerdings den inneren Zusammenhang der formalen Disposition in der Polonaise-Fantaisie aufgezeigt und die thematische Vielfalt auf drei Kernzellen zurückgeführt. Aber auch die kühne Harmonik dieses Meisterwerkes musste die Zeitgenossen geradezu verblüffen.

Paolo Petazzi

(Übersetzung: Erdmute Reu)

CHOPIN: POLONAISES

Dans l'itinéraire court et extrêmement intense de l'activité créatrice de Chopin, la Polonaise est un genre qui est présent depuis les tout premiers essais jusqu'à la maturité avancée, encore que revêtant naturellement des caractéristiques stylistiques profondément différentes. En l'année 1817, Chopin, âgé de sept ans, écrivit une brève Polonaise en sol mineur suivant le modèle des polonaises d'Ogiński, composi-

tions dans le goût «galant» dans lesquelles la danse est stylisée et façonnée pour donner lieu à des accents de sentimentalité pathétique. Déjà diffusée dans l'Europe du dix-huitième siècle, la polonaise avait connu une vogue particulière en Pologne durant les premières années du dix-neuvième siècle, grâce principalement à Ogiński, Kurpiński, Elsner et d'autres qui furent simplement pour Chopin un point de re-

père initial, rapidement dépassé une fois qu'il eut également subi d'autres influences, comme celle de la brillante écriture de Weber. L'évolution décelable dans les polonaises composées à Varsovie, aussi significative qu'elle puisse être, n'est cependant pas comparable au sensible progrès de qualité qui sépare le groupe des polonaises de jeunesse de celles composées à Paris de 1834 à 1846: celles-ci se situent dans une perspective nouvelle pour laquelle tout être déterminante, outre la maturation de la pensée musicale de Chopin, la situation existentielle de l'exil. Dans la dimension que crée le détachement et l'éloignement, les caractères nationaux de la polonaise (et, analogiquement, de la mazurka) sont réinventés dans une lumière nouvelle, d'une extraordinaire richesse poétique. Les risques, inhérents à la nature même de la polonaise, d'une certaine rigidité ou d'un certain schématisme (ou encore celui de tomber dans des tournures stéréotypes) sont complètement surmontés par une liberté d'invention qui transcende et élargit considérablement les limites du genre, notamment dans les trois dernières polonaises. L'ancienne danse nationale adopte un souffle épique, héroïque, chevaleresque, qui n'exprime pas une célébration rhétorique mais qui, au contraire, laisse ample latitude à la méditation sur la défaite et à des accents désespérément tragiques.

Il suffirait d'observer la variété de caractères qui s'affirme, avec une extraordinaire liberté poétique, dans les deux Polonaises op. 26 (composées en 1834-35, publiées en 1836). La première passe d'une introduction d'une violence dramatique, menaçante, à la vigoureuse scansion d'idées riches d'élan, à des inflexions introspectives pleines de lyrisme qui atteignent un point culminant dans la mélodieuse effusion du Trio, digne d'un Nocturne; la seconde offre

une tension inquiète, abondante en moments de clair-obscur: la nette scansion des rythmes de polonaise est investie d'une singulière richesse d'imagination.

Seule la célèbre Polonaise en la majeur op. 40, n° 1 (1838) s'en tient exclusivement à des accents d'éclat héroïque, ce qui fait apparaître d'autant plus accusé le contraste avec la Polonaise en ut mineur op. 40, n° 2 (1838-39) qui, dès la fin du premier thème, revêt, elle, des accents profondément tragiques.

Deux années plus tard, en 1841, la Polonaise en fa dièse mineur op. 44 marque le début d'une nouvelle phase, d'un enrichissement ultérieur de l'envergure de la polonaise chez Chopin. «Une nouvelle polonaise, mais c'est plutôt une fantaisie», avait écrit Chopin à propos de ce morceau dans lequel l'élargissement de la dimension formelle est soutenu par une logique originale et serrée. La définition de Chopin fait probablement avant tout allusion à la singularité que représente l'insertion d'une mazurka à la place du trio habituel, mais elle vise également à souligner le grand épisode qui précède cette page d'une tristesse élégiaque, attendri et qui forme avec elle un vif contraste, à savoir un ostinato d'une violence obsédante, qui crée une césure au plus haut point originale entre la tension tragique de la première partie et le lyrisme de la mazurka.

Le recours à l'ostinato et la recherche d'une extension formelle se retrouvent, avec une signification entièrement différente, dans la très célèbre Polonaise en la bémol majeur op. 53 (1842), grandiose construction dans laquelle l'invention thématique, la variété d'intuition dans l'emploi des timbres, l'usage fait de l'harmonie, des modulations et des rythmes convergent pour aboutir à une synthèse d'un accomplissement exceptionnel, dont les accents épiques et héroïques ont fait naître toute une littérature. L'ampli-

fication de la forme s'applique surtout à la section centrale, qui commence en mi majeur avec le fameux ostinato, avec le double, épique *crescendo*, mais qui fait ensuite place à d'autres idées, en tous points différentes, pour réduire la tension et préparer d'autant plus efficacement le retour de la première partie. Les solutions formelles les plus audacieuses et les plus originales se rencontrent cependant dans la Polonaise-Fantaisie op. 61, écrite en 1845-46, un des chefs-d'œuvre majeurs de l'ultime phase créatrice de Chopin, révélant, comme d'autres pages datant de cette période, la recherche d'une synthèse complexe. Ici les schémas formels de la polonaise ne sont pas dilatés, mais abolis: l'originale complexité de la forme peut susciter l'impression d'une désagrégation rhapsodique et les idées semblent apparaître et s'évanouir (ou parfois resurgir sous une forme s'éloignant sensi-

blement de la première énonciation) comme dans une improvisation tenant du rêve. Ce n'est pas la richesse et la variété des idées, en certains cas proches de l'esprit de la ballade et ne se rattachant pas toujours, de quelque façon que ce soit, au caractère de la polonaise (seulement occasionnellement évoqué dans un climat de mélancolie poétique), mais vraiment l'audace de la conception formelle qui put décontenancer Liszt lui-même. Des analyses récentes ont pourtant démontré la cohérence interne de la disposition formelle de la Polonaise-Fantaisie en réduisant la diversité du matériel thématique a trois cellules fondamentales. Mais pour ce qui est également de la hardiesse harmonique, ce chef-d'œuvre devait laisser perplexes les contemporains.

Paolo Petazzi

(Traduction: Jacques Fournier)

CHOPIN: POLACCHE

Nel breve e densissimo itinerario creativo di Chopin la Polacca è un genere presente dall'epoca dei primissimi esordi fino alla avanzata maturità, ovviamente con caratteri stilistici profondamente diversi. Nel 1817 Chopin, a sette anni, scrisse una breve Polonaise in sol minore guardando al modello delle polacche di Ogiński, composizioni di gusto "galante" in cui la danza veniva stilizzata e piegata ad accogliere accenti di patetica sentimentalità. Già diffusa nell'Europa del Settecento, la polacca aveva conosciuto

particolare voga in Polonia nei primi decenni del secolo XIX grazie appunto a Ogiński, Kurpiński, Elsner e altri, che per Chopin furono semplicemente un punto di riferimento iniziale, rapidamente superato anche attraverso l'accoglimento di altre suggestioni, ad esempio quelle della brillante scrittura di Weber. La evoluzione riconoscibile nelle polacche composte a Varsavia, per quanto sia molto significativa, non è paragonabile al netto salto di qualità che separa il gruppo delle polacche giovanili da quelle composte a

Parigi tra il 1834 e il 1846: esse si collocano in una prospettiva nuova, per la quale deve essere stata determinante, oltre alla maturazione del pensiero musicale di Chopin, la situazione esistenziale dell'esilio. Nella dimensione del distacco e della lontananza i caratteri nazionali della polacca (e, analogamente, della mazurca) sono reinventati in una luce nuova, di straordinaria ricchezza poetica. I rischi di una certa rigidità o schematicità, (o di cadere in andamenti stereotipati) che erano impliciti nei caratteri della polacca sono compiutamente superati con una libertà inventiva che trascende e dilata enormemente i limiti del genere, soprattutto nelle ultime tre polacche. L'antica danza nazionale assume un respiro epico, eroico, cavalleresco, che non dà voce ad una retorica celebrazione, ma che, al contrario, lascia ampio spazio alla meditazione sulla sconfitta, ad accenti di disperata tragicità.

Basterebbe guardare la varietà di caratteri che con straordinaria libertà poetica si afferma nelle due Polacche op. 26 (composte nel 1834-35, pubblicate nel 1836). La prima passa da una introduzione di minacciosa, drammatica violenza, alla vigorosa scansione di idee ricche di slancio, a liriche inflessioni introspective, che culminano nella effusione cantabile del Trio, degna di un Notturmo. La seconda presenta una inquieta tensione, densa di chiaroscuri: la netta scansione dei ritmi di polacca è rivissuta con singolare ricchezza fantastica. Solo la famosa Polacca in la maggiore op. 40 n. 1 (1838) si attiene in modo esclusivo ad accenti di luminosità eroica; tanto più netto risulta perciò il contrasto con la Polacca in do minore op. 40 n. 2 (1838-39), che fin dal primo tema si volge ad accenti di cupa tragicità.

Due anni dopo, nel 1841, la Polacca in fa diesis minore op. 44 segnò l'inizio di una fase nuova, di un'ul-

teriore arricchimento nell'ambito della polacca chopiniana. "Une nouvelle polonaise, mais c'est plutôt une fantaisie", aveva scritto Chopin a proposito di questo pezzo, dove la dilatata dimensione formale è sostenuta da una logica originale e serrata. La definizione di Chopin allude probabilmente soprattutto alla singolarità dell'inserimento di una mazurca al posto del trio; ma va sottolineato anche il grande episodio che precede questa pagina di elegiaca, struggente mestizia, formando con essa un netto contrasto: è un ostinato, di ossessiva violenza, che crea una originalissima cesura tra la tensione tragica della prima parte e il lirismo della mazurca.

L'uso dell'ostinato e la ricerca di una dilatazione formale si ritrovano, con significato completamente diverso, nella famosissima Polacca in la bemolle maggiore op. 53 (1842), grandiosa costruzione dove l'invenzione tematica, la varietà delle intuizioni timbriche, l'uso dell'armonia, delle modulazioni e del ritmo convergono in una sintesi di eccezionale completezza, sui cui accenti epico eroici esiste una letteratura. Dilatata è soprattutto la sezione centrale, che inizia in mi maggiore con il celebre ostinato, con il duplice, epico *crescendo*, ma che poi fa spazio ad altre idee, del tutto diverse, per ridurre la tensione e preparare tanto più efficacemente il ritorno della prima parte.

Le soluzioni formali più audaci e originali si trovano però nella Polonaise-Fantaisie op. 61 del 1845-46, uno dei massimi capolavori dell'ultima fase dell'opera di Chopin, che come altre pagine dello stesso periodo rivela una ricerca di complessa sintesi. Gli schemi formali della polacca sono qui non dilatati, ma dissolti: l'originale complessità della forma può suscitare l'impressione di una rapsodica disgregazione, e le idee sembrano apparire e svanire (o ritornare tal-

volta a notevole distanza dalla prima enunciazione) come in un improvvisato fantasticare. Non la ricchezza e la varietà delle idee, in alcuni casi vicine allo spirito della ballata e comunque non sempre legate al carattere di polacca (solo talvolta evocato, in un clima di poetica mestizia), ma proprio l'audacia della concezione formale potè mettere a disagio perfino Liszt. Recenti analisi hanno peraltro dimostrato l'interna

coerenza della disposizione formale della Polonaise-Fantaisie, e ne hanno ricondotto la varietà tematica a tre cellule fondamentali. Ma, anche per le arditezze armoniche, questo capolavoro doveva lasciare perplessi i contemporanei.

Paolo Petazzi

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

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 ermöglichte.

»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/Tiefenereffekt-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 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-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'ambiphonie.

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 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 • 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

RECORDING

Recording: Vienna, Musikverein, Grosser Saal, 11/1975
 Produced by Rainer Brock
 Tonmeister (Balance Engineer): Klaus Hiemann
 Recording Engineer: Jürgen Bulgrin
 New surround mix & new stereo mix: Andrew Wedman



Recorded, edited and mastered by Emil Berliner Studios
 © 1976 (CD)/2003 (SACD) Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg
 © 1980 Paolo Petazzi

Project Management: Roland Ott
 Cover Photo: © Siegfried Lauterwasser/DG
 Frédéric Chopin: Oil painting by Eugène Delacroix, Musée du Louvre · Cabinet des Dessins
 Art Direction: Nikolaus Boddin
 Printed in the E. U.