



KARAJAN

MOZART

BERLINER

PHILHARMONIKER



Handwritten signature in blue ink, appearing to read "Schulz".

Symphony no. 32 (Overture) in G major, K. 318

G-dur · en sol majeur

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Allegro spiritoso – Andante – Primo Tempo | [8'56] |
|---|---|--------|

Symphony no. 33 in B flat major, K. 319

[19'39]

B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|---------------------|--------|
| 2 | 1. Allegro assai | [6'54] |
| 3 | 2. Andante moderato | [4'55] |
| 4 | 3. Menuetto – Trio | [3'29] |
| 5 | 4. Allegro assai | [4'21] |

Symphony no. 35 in D major, K. 385 "Haffner"

[16'32]

D-dur · en ré majeur

- | | | |
|---|------------------------|--------|
| 6 | 1. Allegro con spirito | [5'27] |
| 7 | 2. (Andante) | [4'19] |
| 8 | 3. Menuetto | [3'17] |
| 9 | 4. Finale. Presto | [3'29] |

Symphony no. 36 in C major, K. 425 "Linz"

[26'04]

C-dur · en ut majeur

- | | | |
|----|-------------------------------|--------|
| 10 | 1. Adagio – Allegro spiritoso | [7'54] |
| 11 | 2. Andante | [7'01] |

- | | | |
|----|-------------|--------|
| 12 | 3. Menuetto | [4'20] |
| 13 | 4. Presto | [7'09] |

Symphony no. 29 in A major, K. 201 (186a)

A-dur · en la majeur

- | | | |
|----|-------------------------------|--------|
| 14 | 1. Allegro moderato | [7'05] |
| 15 | 2. Andante | [5'59] |
| 16 | 3. Menuetto – Trio – Menuetto | [4'06] |
| 17 | 4. Allegro con spirito | [4'08] |

Symphony no. 38 in D major, K. 504 “Prague”

D-dur · en ré majeur

- | | | |
|----|---------------------|---------|
| 18 | 1. Adagio – Allegro | [10'16] |
| 19 | 2. Andante | [8'57] |
| 20 | 3. (Finale.) Presto | [5'33] |

Symphony no. 39 in E flat major, K. 543

Es-dur · en mi bémol majeur

- | | | |
|----|-------------------------|--------|
| 21 | 1. Adagio – Allegro | [8'11] |
| 22 | 2. Andante con moto | [8'10] |
| 23 | 3. Menuetto. Allegretto | [4'04] |
| 24 | 4. Finale. Allegro | [4'02] |

Symphony no. 40 in G minor, K. 550

g-moll · en sol mineur

- | | | |
|----|-------------------------|--------|
| 25 | 1. Molto allegro | [7'20] |
| 26 | 2. Andante | [7'43] |
| 27 | 3. Menuetto. Allegretto | [4'37] |
| 28 | 4. Allegro assai | [4'38] |

Symphony no. 41 in C major, K. 551 “Jupiter”

C-dur · en ut majeur

- | | | |
|----|-------------------------|---------|
| 29 | 1. Allegro vivace | [11'17] |
| 30 | 2. Andante cantabile | [7'42] |
| 31 | 3. Menuetto. Allegretto | [5'07] |
| 32 | 4. Molto allegro | [6'01] |

Karajan and the Mozart Symphonies

As befits a native of Salzburg, Karajan's very first recording was of Mozart: the *The Magic Flute* Overture, made with the Staatskapelle Berlin in 1938 (and recently reissued on Deutsche Grammophon 423 531-2). He went on to record the G minor, "Haffner" and "Jupiter" Symphonies with the Turin Radio Orchestra in 1942; and one of his first postwar recordings was of another Mozart symphony, No. 33 in B flat K. 319, with the Vienna Philharmonic in 1946.

Although he remained a loyal Mozartian all his life, Karajan never recorded any of the earlier symphonies, not even No. 25, the "little G minor". The earliest of them he committed to disc was the A major, No. 29, K. 201, which he recorded with the Philharmonia Orchestra in 1960, then five years later with the Berlin Philharmonic and again in 1987. He

never seems to have recorded either the "Paris" (No. 31) or No. 34 in C major; but apart from the celebrated last six (and No. 29), No. 33 seems to have been a Karajan favourite: in addition to the 1946 Vienna Philharmonic recording, he recorded it a second time with the Berlin Philharmonic in 1965. The last six ("Haffner", "Linz", "Prague", No. 39 in E flat, No. 40 in G minor and the "Jupiter") he recorded for the first time as a set in September 1970. The present set followed several years later. His final Mozart symphony recordings were Nos. 29 and 39, made in 1987 (he recorded the latter five times in all: three times with the Berlin Philharmonic, and once each with the Vienna Philharmonic, in 1949, and the Philharmonia Orchestra, in 1955).

As a Mozartian Karajan brought a light-

ness of touch, a liveliness of rhythmic movement, and a refinement of sonority all his own. The sonority was more richly fleshed out than Beecham's, the colours darker-hued, the phrasing at times less articulated (I think of his second group in the first movement of No. 29 in both the Berlin recordings). Like any other great Mozart conductor, he commanded a superb sense of line: as with Walter his rehearsals betray, not only a meticulous attention to detail, but his concern for songfulness and for line combined with both featherlight delicacy of texture and weight of sonority when required. And, as one would expect from a great opera conductor, there is always a sense of dramatic concentration, a natural unfolding of musical events.

The Mozart symphonies were composed over an even longer span than the operas: he wrote his first opera at the age of twelve, his first symphony at eight. Indeed he produced considerably more symphonies (over 50) than he did

string quartets, concertos or keyboard sonatas. Since the majority are youthful works, however, the number of great symphonies is fewer than the number of great concertos or quartets. Indeed Mozart had written some 40 symphonies before his 18th birthday; and the enchanting and mellifluous A major (No. 29) dates from just over two months later. Nos. 32 and 33 were composed in 1779, still in Salzburg. Both the "Haffner" and the "Linz" come from the early 1780s, after Mozart had settled in Vienna; and the "Prague" followed in 1786, the year of *Figaro* and the great Piano Concertos in A major (K. 488), C minor (K. 491) and C major (K. 503).

Indeed it is a salutary thought that the miraculous last three all come from the summer of 1788 when Mozart was a mere 32! Eric Blom wrote of them that "one does not know at which to marvel more, the equal perfection of the three masterpieces or the utter difference between them: each is so detached from the others

in procedure and mood that it is rather as though the same man had written Shakespeare's *Twelfth Night*, Racine's *Phèdre* and Goethe's *Iphigenie* within whatever period may be equivalent for the rapid execution of three plays as compared with three symphonies!" Certainly the G minor has posed many questions: it enshrines the perfect sense of proportion we associate with Classical art with the higher emotional temperature we associate with Romanticism. Yet so pure is its intensity that its first subject excites responses as varied as Schumann's "Grecian grace" to the more widely shared present-day view of it as passionate – even tragic. Even so, as discerning a critic as Richard Capell saw nothing of this pervasive melancholy, arguing that it belonged to the world of Barbarina in *Figaro*. Such is the ambiguity of great art that it can assume almost as many guises and meanings as an alert sensibility can perceive. Played with larger forces (including the clarinets added in the second version) as

Karajan does, its darker tensions come to the fore. Unlike its two companions, No. 39 in E flat (also with clarinets) has a slow introduction, and just as that of the "Prague" seems to anticipate *Don Giovanni*, this one looks forward to the world of *The Magic Flute*. Its serenity and grace are far removed from the G minor Symphony, but it is no less perfectly proportioned and subtly resourceful. The "Jupiter" (the nickname is of 19th-century provenance) followed from his pen just over a fortnight later! It is a commonplace that Mozart's recent and intensive study of J. S. Bach (he even arranged some of the Preludes and Fugues for string quartet) bore fruit in the "Jupiter", for its contrapuntal ingenuity is peerless. Yet there are also numerous contrapuntal felicities in the E flat Symphony that are breathtaking. It is the lightness with which Mozart bears his musical learning, the skill with which art conceals art, that makes this symphony and its companions so continuing a source of wonder.

Karajan und Mozart

Zu meinen, der geborene Salzburger Herbert von Karajan müsse ein besonders klares oder »richtiges« Verhältnis zu Wolfgang Amadeus Mozart haben, ist purer Feuilletonismus. Als Karajan aufwuchs, war die hingebungsvolle Mozart-Pflege in Salzburg noch nicht erfunden und in der Stadt kein Orchester von Rang, das Karajan ein ideales Mozart-Bild hätte vermitteln können. Und zudem hilft es einem Musiker nur selten, wenn er zufällig in einer »Mozart-Stadt« geboren wird.

Immerhin erlebte Karajan die gesamte Zeit mit, während der der Komponist in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts »neu« entdeckt und interpretiert wurde – das bezieht sich in erster Linie auf Mozart-Opern wie *Così fan tutte*, die erst von und nach Gustav Mahler ernst genommen wurden, teilweise aber auch

auf die Symphonien, die über Generationen kaum intensiver gespielt wurden, als man bis in unsere Tage Haydns Werke musizierte . . .

Als Karajan nach dem Weltkrieg in Wien und Salzburg auch neu anfang und erst hinter den Kulissen, dann endlich auch mit allem Erfolg, den er ersehnte, seinen Platz im Musikleben einnahm, standen Mozart-Aufnahmen (vor allem in London) auf seinem Plan. Der Musikwelt sind sie als Zeugnisse höchst vitalen, präzisen, ernstesten Musizierens schon lange wertvolle Dokumente.

In der Folge wurde Karajan einerseits ein Operndirigent, der sich den großen Werken aller Nationen zuwandte, andererseits der Chef der Berliner Philharmoniker, die er mit großen, brillanten Aufnahmen der romantischen

und spätrömantischen Literatur durch die Welt führte.

Mozart stand dennoch immer wieder auf seinem Programm und wurde nie vernachlässigt. Das mag so gewesen sein, weil kein Musiker um das Problem Mozart herumkommt, aber es mag durchaus auch zu Karajans Freude an der Herausforderung gehört haben.

Denn: Der Dirigent, der oft und oft darauf Wert legte, dass er mit seinem Orchester den ganzen Kosmos der Musik nicht irgendwie, sondern mit großer Aufmerksamkeit pflegte, und dass bis hin zu Offenbach nichts »leicht« zu nehmen war, spürte auch immer, wie schwierig es für alle Zeiten bleibt, die in sich als vollendete Meisterwerke scheinbar unkomplizierten und dennoch unerhört vielschichtigen Symphonien Mozarts richtig zu interpretieren.

Er wusste um die Tradition, die Generationen dazu erzogen hatte, Mozart als »lieblich« zu bezeichnen, und er erkannte, wie sehr die großen Musiker (Mahler, Ri-

chard Strauss, Bruno Walter) Recht hatten, die alles Liebliche von Mozart fernhielten, das Ebenmaß jedoch in Ehrfurcht pflegten.

Die »großen« Symphonien Mozarts, ob sie einen klingenden Namen tragen oder nur mit der Nummer aus dem Köchel-Verzeichnis jedem Musikfreund ein Begriff sind, haben jede ihre Geschichte: Rein äußerlich sind sie meist so entstanden, dass man sie als Gelegenheitskompositionen bezeichnen könnte, für eine »Akademie«, für einen Gönner, für einen Auftritt Mozarts, bei dem noch »rasch« eine Novität gebraucht wurde. Trotzdem haben Generationen von Musikwissenschaftlern die Klarheit der Konstruktion, die Strenge des Satzes und die Meisterschaft im Auffinden neuer Lösungen für alte Probleme erforscht und bewundert. Haydn, der Mozart um Jahre komponierend überlebte, hat das zu Lebzeiten erkannt und ist in seinen späten Werken über Mozart hinausgewachsen – doch das hat die Welt der Musikinterpretation bis in unsere Tage weder erkannt noch gewürdigt.

Von Karajan existieren nicht sehr viele Aufnahmen der Symphonien Mozarts. Selbst »seine« Philharmoniker nahmen nicht mit ihrem Chef, sondern mit Karl Böhm sämtliche Symphonien auf. Widerspruchlos akzeptierte Karajan, dass man ihm anderes deutlicher abverlangte. Aber: Ohne Mozart lebte er nie.

Und in seinen letzten Lebensjahren, als rund um ihn ein völlig neuer Mozartstil als neueste Errungenschaft gefeiert wurde, hatte er (ohne kämpferisch in die Diskussion einzugreifen) zu diesem neuen Mozart viel zu sagen.

Zum Beispiel, dass seiner Ansicht nach auf »originalen« Instrumenten nicht mehr tonrein gespielt werden kann. Oder, dass der Versuch, alle raschen Sätze auch aggressiv klingen zu lassen, wohl etwas mit der Gegenwart, aber wenig mit Mozart zu tun hat. Und auch, dass er sich mit seiner Art, Mozart zu interpretieren, als einer der letzten »Kapellmeister« der alten Schule verstehe und auch als solcher in Erinnerung bleiben wolle.

Er achtete bei den Aufnahmen, die hier noch einmal vorgelegt werden, auf – das Wort kann im Zusammenhang mit ihm nicht oft genug verwendet werden – Ebenmaß. Über die Besetzung des Orchesters diskutierte er nicht, sondern erinnerte daran, wie glücklich Mozart war, wenn ihm zu seiner Zeit Gelegenheit geboten wurde, einmal viele Streicher und doppelt besetztes Holz zur Verfügung zu haben. Dass Mozart-Symphonien quasi zierlich klingen sollten, war Karajans Auffassung nach Unsinn. Sein Beitrag waren die oft sehr raschen, immer in beispielhafter Form aufeinander abgestimmten Tempi und der Versuch, alle spätbürgerliche Romantik von Mozart fernzuhalten.

»Man soll sich später einmal daran erinnern, wie wir musiziert haben«, sagte er im Gespräch, und mit »wir« meinte er das große Spektrum an Dirigenten, die er zu seinen Vorbildern zählte (von Toscanini bis Furtwängler bekanntlich), und Kollegen, die er im Grunde als

seine Altersgenossen ansah, wenn sie auch (wie zum Beispiel Böhm) älter waren als er.

Karajan sah sich zuletzt als den Letzten. Als den Letzten in einer Reihe, die

fortzusetzen sei. Dass diese auch Mozart musizieren müsse, war ihm klar. Und zwar einen anderen als »seinen« Mozart. Das wusste er auch.

Franz Endler

Un Mozart plein de vitalité

«Les grandes œuvres musicales ne sont jamais épuisées par l'interprétation. Elles sont comme un puits obscur dont on ne verrait jamais le fond», estimait Karajan. Les symphonies de Mozart, en particulier les dernières, font partie des œuvres qu'il aimait à mûrir et qui évoluèrent en lui pendant des années. Grandissant au sein même des villes mythiques de Salzbourg et Vienne, l'attachement de Karajan pour Mozart se teinte d'un caractère particulièrement intime au-delà d'une vénération musicale. Bien que demeurant très discret sur ce compositeur, il confiera un jour à Edge Leslie à propos de sa foi: «Mozart a écrit une symphonie enfant, et l'hérité ne peut expliquer cela. Il n'y a qu'une explication, c'est que le Créateur élit certaines personnes comme instru-

ments de réalisation de la beauté au sein d'un monde trop laid...»

Les symphonies de Mozart, composées de 1764 à 1788, sont nées sous le signe d'influences extérieures: découvertes musicales qu'il assimile, transmue et transcende à l'image de son propre génie.

La Symphonie n° 29 K. 201 couronne la prodigieuse floraison symphonique du retour de Vienne en 1774. D'une poésie intense, parfaitement équilibrée et minutieusement agencée, c'est un véritable jaillissement de mélodies lyriques, impétueuses, charnelles ou purement rythmiques dans un climat voisin de la musique de chambre.

La brièveté comme l'agencement de ces mouvements (vif, lent, vif) apparente la Symphonie n° 32 K. 318 de 1779 au type même de l'ouverture. Introduction

à *Thamos*, *Zaïde* ou plus probablement à une pièce de théâtre de son ami J. H. Böhm?

On ne peut en aucun cas établir sa destination précise. Son orchestration rutilante témoigne du séjour parisien qu'en revanche la Symphonie n° 33 K. 319 de la même année délaisse pour un effectif plus réduit. Celle-ci révèle le fruit des enrichissements de Mannheim en matière d'orchestration ainsi que l'épanouissement d'un style typiquement mozartien qui jaillit spontanément, léger ou audacieux, associant divers caractères au sein d'une parfaite unité stylistique.

Dénommée «Haffner», la Symphonie n° 35 K. 385, bien que présentant quelque analogie avec la sérénade, n'en demeure pas moins d'esprit purement symphonique. L'*Allegro con spirito*, animé d'une violence peu ordinaire, semble être l'expression d'un drame musical qui ne se soumet plus aux lois de Salzbourg et représente d'une manière explosive les récentes découvertes de Mozart, véritables

chocs musicaux de l'année 1782: les *Quatuors russes* op. 33 de Haydn et les manuscrits de Bach et Haendel. Aux traits typiquement haydniens: monothématisme donnant lieu à une conception particulièrement savante et un travail thématique transfigurateur s'adjoint le style de l'ancienne polyphonie dont le contrepoint, nourri d'une sensibilité nouvelle, est traité d'une manière plus libre.

La Symphonie n° 36 K. 425, dite «Linz», est un exemple éminent de la célérité créatrice de Mozart, ayant été composée en moins de quatre jours. Il y règne un climat de «clair-obscur» entre un sentiment héroïque, plein d'affirmation et d'ardeur et un caractère apaisant au cœur de courbes caressantes. Le *Poco Adagio* y est particulièrement remarquable, plein de méditations interrogatives doublées d'un langage particulièrement novateur: longueur inhabituelle du thème qui engendre une multitude de motifs secondaires, dissonances et chromatismes inattendus.

Composée pour la ville de Prague, la Symphonie n° 38 K. 504 de 1786 est une merveille de maturité, en particulier dans le style contrapuntique et dans le traitement de la matière orchestrale. Ethos tragique de l'*Adagio*, tension permanente du premier mouvement, mouvance perpétuelle de l'*Andante*, seul le final semble répondre à l'inquiétude par un *Presto* incisif, léger, quasi ironique empruntant son thème à la scène des *Noces de Figaro* où Chérubin saute par la fenêtre pour fuir le Comte. Pourtant, la dramaturgie du contraste, sinon du morcellement, éclate à nouveau au cours du développement, où décalages rythmiques, alternances de dynamique, de langage et de timbres se pressent en un véritable tourbillon.

Les trois dernières symphonies, de 1788, poursuivent la fusion esthétique des styles et la variété des éthos abordées depuis plusieurs années. La Symphonie n° 39 K. 543, avec introduction lente, déroutante, audacieuse, présente mille facettes traitées avec une énergie

prodigieuse. «On y sent à l'œuvre une force mûrie, qui exclut toute idée d'héroïsme au sens d'une conquête à l'issue d'un combat, mais qui, au contraire, se marie parfaitement avec une douceur qui est ici répandue à profusion. Ce sont là des alternances, en quelque sorte fraternelles, entre l'aspiration et le travail de réflexion, et non des contrastes entre des efforts et des répit» (J.-V. Hocquard).

La Symphonie n° 40 K. 550 est certainement l'œuvre où Mozart a poussé au plus loin l'expression du «démonisme»: le tragique s'y exprime par une poussée paroxystique de tous les moyens mis en œuvre. Le trajet harmonique, d'une audace inconnue, se teinte de chromatismes et de modulations très lointaines, le contrepoint y est davantage nourri, le rythme tendu, l'emploi du silence, dramatique, et la thématique souvent morcelée. En fait tout reflète l'exaltation d'une tension chaotique rompue par instant de sublimes aspirations vers la lumière. L'œuvre s'achève toutefois dans la tonalité de sol mineur.

La Symphonie n° 41 K. 551, baptisée «Jupiter», est particulièrement lumineuse et éclatante par son orchestration cuivrée. D'emblée, le premier mouvement donne le caractère essentiel de l'œuvre: appels héroïques et effusion mélodique des deux premiers motifs, qu'un troisième teinte d'une ironie toute mozartienne par ses accents d'opéra bouffe dont il est issu. Le final couronne la transfiguration du vieux contrepunt qui s'intègre maintenant, sous la forme d'un traitement fugué, au sein de la forme sonate où alternent des fragments homophoniques et polyphoniques. Magistrale synthèse des styles et des langages que Mozart a assimilés, cette symphonie en ut incarne la dimension cosmique de la vitalité.

*

L'Orchestre Philharmonique de Berlin, en particulier sous la direction de Herbert von Karajan, ne manque certes pas de vitalité au sens le plus large du terme. Par ailleurs, sa virtuosité en tant que perfection rythmique et pureté sonore est deve-

nue la marque légendaire de ce que l'on pourrait nommer le «son Karajan». Euphonie impeccable, rondeur du timbre, précision de l'attaque et des articulations, exactitude rythmique, palette dynamique exceptionnelle, tous ces paramètres s'agencent, fusionnent, en vertu d'un idéal sonore et d'une restitution quasi-magique de la couleur orchestrale.

Si certains critiques se sont parfois accordés à penser que Karajan était le «musicien des ingénieurs», nous pourrions affirmer que ce perfectionnisme n'agit jamais au détriment de la poésie. Bien au contraire, il favorise la perception de l'œuvre dans toute son essence par l'intermédiaire d'une interprétation qui accorde au paramètre son – et ses multiples variations de couleur – l'énergie vitale pour animer la musique. En outre, si Karajan déteste ces fluctuations de tempo – dans le but d'éclairer un élément ou de créer une tension-détente au cours de la dialectique musicale – c'est que pour lui la musique respire d'elle-même, «elle est

un flux et reflux naturel», sans qu'il soit nécessaire de recourir à ce type de réflexes pour en renforcer l'émotion. Nulle pureté glacée, mais exactitude sonore en fonction du sentiment qu'il désire imprimer à la musique: «Il faut transformer ces taches noires inscrites sur le papier, confie-t-il, en impressions émotionnelles de l'âme, du cœur, du sens interne... » Si l'interprétation peut s'appuyer sur des faits objectifs, la part de subjectivité ne peut être écartée, elle émane bien souvent d'une conviction musicale intime que l'interprète s'est forgée en lui-même.

Pour ce qui est des reconstitutions historiques, Karajan est clair: «Quant aux instruments anciens», dit-il, «mes oreilles sont trop sensibles, pour ne pas percevoir qu'il ne peuvent même plus tenir l'accord. Lors de la plupart des représentations, sous forme de reconstitutions historiques, les musiciens qui d'habitude accordent leur instrument avec précision, se mettent soudain à ne plus tenir l'accord, lorsqu'ils jouent ensemble. Personne ne peut pré-

tendre ne pas l'entendre ou alors c'est que Mozart a composé à dessein pour des groupes instrumentaux mal accordés». Dans la même optique, il aime à rappeler combien Mozart, bien que sachant s'adapter à différentes situations, était «heureux de disposer d'un plus grand nombre de violonistes». En fait, Karajan était très respectueux du message musical et s'attachait à en retrouver les racines. Au fait de la tradition et des relatives imprécisions d'écriture de l'époque mozartienne, il sait, à bon escient, tenir compte des acquisitions de la musicologie: l'utilisation des finesses de dynamique à l'image des découvertes de Mozart à Mannheim comme la révision des tempi (*alla breve* dans les mouvements lents, par exemple). Toutefois, Karajan n'est pas l'homme des règles rigides. Il cherche au cœur même des notes le principe qui lui semble le plus juste en fonction d'une problématique propre à chaque œuvre. L'introduction lente de la Symphonie n° 39 est un exemple de majesté par

la lenteur du tempo adopté, en regard d'autres conceptions peut-être plus respectueuses de la lettre.

En définitive, le Mozart de Karajan retrouve la dimension symphonique chère au compositeur: dramatique, ample mais sans emphase, pleine de vitalité dyna-

mique et rythmique et subtilement colorée de ses divers échos. Sous une maîtrise absolue du son, l'œuvre semble jaillir dans toute sa spontanéité, là où aucun concept immuable ne viendrait freiner l'émotion qui en émane.

Pascale Saint-André

Recordings: Berlin, Philharmonie, 12/1975 (No. 39), 5/1976 (Nos. 35, 41), 5/1976 & 2/1977 (No. 40), 2 & 10/1977 (No. 38), 10/1977 (Nos. 32, 36); St. Moritz, 8/1965 (Nos. 29, 33)
Executive Producers: Dr. Hans Hirsch/Magdalene Padberg; Otto Gerdes (Nos. 29, 33)
Recording Producers: Michel Glotz; Cord Garben/Michel Glotz (Nos. 38, 40)
Balance Engineer: Günter Hermanns
© 1966 (Nos. 29, 33)/1978 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 1990 Robert Layton, Dr. Franz Endler, Pascale Saint-André
Project Manager: David Butchart
Booklet Editor: Daniel Fesquet
Cover Photo: © Sigfried Lauterwasser
Art Direction: Merle Kersten

www.deutschegrammophon.com/herbertvonkarajan
www.deutschegrammophon.com
www.facebook.com/deutschegrammophon

