



**SACD · TACET Real Surround Sound**



## **TACET's Beethoven Symphonies**

Ludwig van Beethoven  
Symphony No. 9

Polish Chamber  
Philharmonic Orchestra  
Wojciech Rajski

 **INSPIRING TUBE SOUND**



LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Symphony No. 9 in D minor op. 125** 61'09

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro ma non troppo, un poco maestoso | 13'43 |
| 2 | Molto vivace                            | 12'42 |
| 3 | Adagio molto e cantabile                | 13'11 |
| 4 | Presto – Allegro assai                  | 21'32 |

**Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot**  
**Wojciech Rajski**, conductor

**Bomi Lee**, soprano

**Agnieszka Rehlis**, alto

**Krystian Adam Krzeszowiak**, tenor

**Tareq Nazmi**, bass

**Polish Chamber Choir Schola Cantorum Gedanensis**  
(Jan Łukaszewski – conductor)

## TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology, the new sound carriers offer infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the TACET Real Surround Sound recordings, we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

The aim is to use the whole (!) acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available, one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall.

We at TACET are not satisfied with this approach, as it does not make full use of the DVD-audio, SACD or Blu-ray disc.

There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

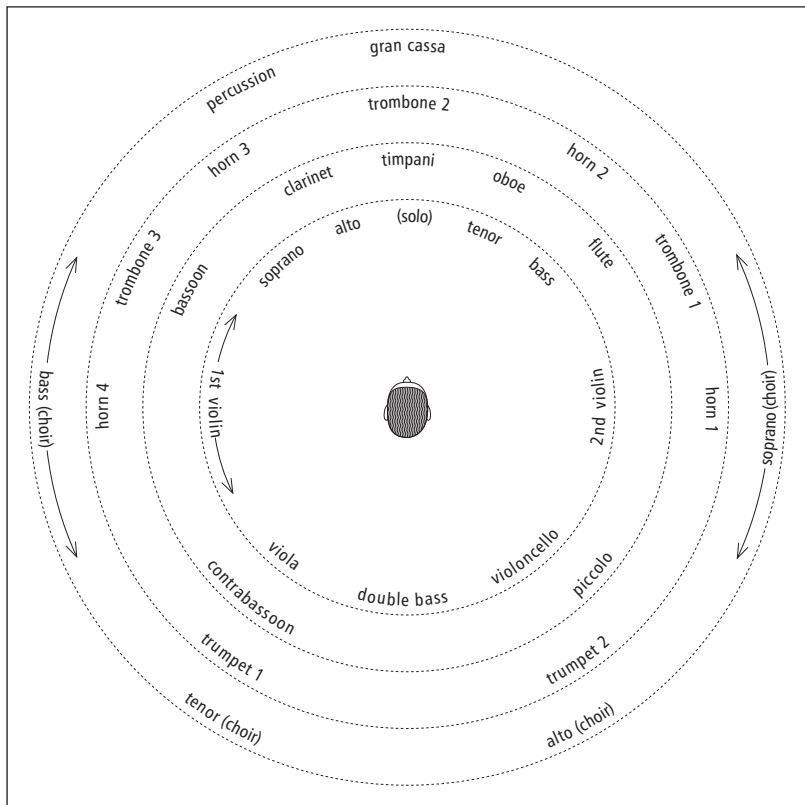
There is little objection to the argument that composers of earlier epochs only composed for the normal concert situation. Except that they knew no recordings at all. And a sound carrier is always a synthetic product.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focussed on you.

## Producer's Notes

Beethoven's 9<sup>th</sup> Symphony places different demands on a production to the preceding symphonies, and not just because of the enlarged forces, which require a larger space. The recording took place in St. Joseph's Church in Gdansk, an imposing building in the middle of the old town. The positioning of the musicians in TACET Real Surround Sound obeys the following principle: vocal parts are positioned round to the right of the listener, instrumental parts to the left (see diagram). The woodwinds start on the back right with the piccolo, describe a circle anticlockwise and end on the back left with the contrabassoon. The brass are divided into trumpets and timpani, starting on the back left; horns, extending from the front right and round to the left; and trombones from the front right to the front left. Finally, the strings: also arranged anticlockwise, but around the back, providing the backbone of the orchestra with a variant of the so-called German orchestra formation, where the second violins sit front right opposite the first violins, which are on the front left, thus making many of the contrasts and details in the score clearer.

The vocal parts, on the other hand, form a single large circle, with the soloists extending from the front left to front right. From there, the choir lines up behind; again from the front left. The solo voices sound much closer.



All 9 symphonies in TACET Real Surround Sound are based on a very similar scheme. Compare the set-up of the 9<sup>th</sup> Symphony with the other recordings (TACET S149, S157, S164, S171). After a period of trial and error, each of them ended up with more or less the same result, and therefore I now feel that this set-up is the “classic” line-up for a Real Surround Sound orchestral recording, especially as it incorporates elements of conventional stereo recording and concert tradition, with the first violins to the left and the cellos to the right.

Thanks to the thrilling, always informed and purposeful direction of Wojciech Rajski, the 9 symphonies of Ludwig van Beethoven, recorded over a period of 10 years sound like they were cast in the same mould: as though they were created within one week.

*Andreas Spreer*

## **“Wonderful Mysteries of the Sacred Art” – Beethoven’s symphony no. 9**

More than ten years had already passed since the first performance of Beethoven’s 8th Symphony and the concert-going public were in a fever of anticipation over a new symphony from the master. When the first performance of the Ninth finally took place on 7<sup>th</sup> May 1824, all the music lovers in Vienna were gathered in the *Kärntnertortheater* to attend a memorable concert. In addition to the new symphony, the *Consecration of the House Overture* op. 124 (already performed two years earlier at the opening of the *Theater in der Josefstadt*) was played, as well as three movements from the *Missa Solemnis* op. 123, advertised with one eye on the censors as “anthems”. Although the quality of the performance left much to be desired, particularly in the excerpts from the Mass and the symphony, the public reacted with joyful enthusiasm, “whereby the exalted master was extolled with full voice, whose inexhaustible genius unlocked a new world for us, which unveiled unheard, unimaginable, wonderful mysteries of the sacred art!”

Admittedly not all contemporary critics were quite as enthusiastic as the reviewer from the *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Beethoven’s 9<sup>th</sup> Symphony was in every regard so novel, audacious and incomparable with any other work that it deeply unsettled many people. “It seemed to us”, it said in one review of a concert from 1826, “as if the

music had been turned on its head.” Similar comments have been made about other late Beethoven works, not least the late quartets, whose realm remained closed to most of his contemporaries.

Neither the enthusiastic admirers nor the irritated critics could have had any idea of how the impact of Beethoven’s last symphony would develop over the course of its performance history. Already in the 19<sup>th</sup> century, the Ninth was becoming a work that imparted a quasi-musical consecration on special occasions, such as its performance at the foundation stone laying ceremony for the Bayreuth *Festspielhaus* in 1872, which Richard Wagner himself conducted. When the Bayreuth Festival was re-established for the first time after the Second World War in 1951, it was once again the Ninth that rang out to mark the occasion. Totalitarian regimes such as that of the Nazis embraced the work just as much as democratic powers. The latter did so particularly powerfully in the two concerts which took place around Christmas in 1989 in Berlin to mark the fall of the Wall. The conductor, Leonard Bernstein, took the artistic licence on this exceptional historic situation of changing the text: he replaced Schiller’s “*Freude*” [joy] with “*Freiheit*” [freedom] – Beethoven’s symphony became the signature tune of a fundamental political change.

Long before this, Beethoven’s melody to Schiller’s *Ode to Joy* had gained a life of its own beyond the symphony. It served as the

national anthem of the Rhodesian apartheid regime and at the start of the 1970s it entered the international hit parade as “*Song of Joy*”. To this day it is, in an instrumental arrangement, the official anthem of the European Union, which German radio has broadcast daily since 2007 shortly before midnight, after the German national anthem. That his Ninth would become a work that would develop entirely new dimensions for the symphonic genre was quite clear to Beethoven from early on. Right from the early stages of composition it was clear to him that voices would enter alongside the orchestra. Also, right from the start, Schiller’s *Ode* was intended as the basis of the text for the vocal part. Beethoven had known the text since his time in Bonn, and even carried the thought in his head for a long time of setting the *Ode* as a song. But it was only during his work on the symphony that the thought crystallised as to how the poems – or more precisely the excerpts from Schiller’s *Ode* – were to be set to music in the *Finale*.

The first three movements of the Ninth are purely instrumental and are, in this respect, in that tradition of symphonic composition, which Beethoven himself had decisively shaped with his first eight contributions to the genre. And yet already these movements go far beyond what could be expected of a symphony around 1820. The first movement is the slowest of all the opening movements in Beethoven’s symphonies. Indeed the opening *Allegro* of the “*Pastoral*” had already been

qualified by the addition of “*ma non troppo*” (but not too fast), and in the Ninth Beethoven adds to this tempo-limiting instruction a further “*e un poco maestoso*” (and somewhat majestically). The majestic tempo, however, also offers space for dramatic development, as well as providing room for lyrical contrasts to unfold. Whilst Beethoven pretty much comes straight to the point in the 8<sup>th</sup> Symphony and presents the main theme without any preamble, at the beginning of the Ninth he allows the thematic material to gradually evolve. Anton Bruckner later adopted this kind of mystical development in many of his symphonies.

The Scherzo is surprising in several ways: approaching 1,000 bars long it is by far the longest movement of this type in the whole cycle of Beethoven symphonies. This Scherzo, though, comes second in the sequence of movements and it is much more striking than any of its predecessors with its highly virtuosic play on sound and musical structure (such as the switch between three- and four-bar groups, given further emphasis through Beethoven’s written instruction). His contemporaries were, depending on their standpoint, either charmed or confused over the soloistic use of the timpani: they are tuned in octaves here and present the principal motive of the movement, completely solo, at several salient points in the music.

After the opening movement, the Scherzo brought a surplus of potential energy into the work. The third movement now reacts

to this with a calm, flowing Cantabile. This is not so much interrupted as further intensified by the surprising harmonic turns and striking “signal” motives.

The Finale begins with an instrumental outburst, a “Fanfare of Terror” (Wagner) which is succeeded by an instrumental recitative in the cellos and basses. This is followed by a second outbreak of the fanfare, which leads into a further recitative passage. Even without words the music is trying to convey something; the instrumental figures resemble mute, questioning gestures. As though attempting to answer, short reminiscences from the previous three movements are now heard, constantly interrupted by the bass recitative until finally a new melody is announced, which the basses react to with enthusiastic gestures of agreement.

Now follows the introduction of that melody, amongst Beethoven’s most famous, which has developed a singular life of its own, quite apart from the rest of the symphony. Within the symphony’s Finale, though, it takes on the function of the main theme in a diversely contrasting variation movement. It is heard first four times in a purely instrumental form, enriched in each successive reiteration by more and more instruments and secondary themes, until a blazing tutti is finally reached, where Beethoven glories in the ravishing coda which grows out of the theme’s momentum.

Abruptly, the “Fanfare of Terror” from the opening returns, but instead of the cellos and



basses, this time a human voice replies: “*O Freunde, nicht diese Töne!*” announces the bass soloist, and he continues: “*Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!*” The words are Beethoven’s own and translate the speech-like gestures of the instruments into intelligible language. With hindsight the instrumental prelude has found its true meaning: the asking and searching equates to the right “*Tönen*” [sounds]. They had already been found by the instruments of the orchestra, and now comes the next step: the melody is combined with text and presented by singers – the wordless instruments and the text-bearing voices unite as one ensemble and the symphony expands into an oratorio style. And yet the movement is still in the form of a symphonic finale. Beethoven arranges Schiller’s text in a way that is suited to the form of a double-variation movement. From the verse “*Seid umschlungen Millionen!*” (which in Schiller’s text follows as a chorus verse immediately after the first verse, “*Freude, schöner Götterfunken*”), Beethoven fashions a new theme. After a passage of mystic-sounding rapture, he combines this with the “*Freude*” theme as a double fugue. Both text fragments remain associated with each other right to the end of the symphony. Beethoven uses them at the end to unleash an unparalleled sense of ecstasy in which the words are virtually overwhelmed, subsumed in pure music.

*Thomas Seedorf*

## **Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot**

In February 1982, Wojciech Rajski brought together a group of talented Polish string players to set up an orchestra which he called “Polish Chamber Philharmonic”. After meticulous rehearsals, the string orchestra made its *début* at the Musical Theatre Gdynia and abroad at the opening of Schliessheimer Summer in Munich and 37<sup>th</sup> Summer Music Days Hitzacker. The young ensemble has delighted the public and critics which gave rise to numerous invitations to all German festivals and to the most important concert venues like Berlin Philharmonic, Gasteig in Munich, Gewandthaus in Leipzig, Musikhalle in Hamburg, Pleyel House in Paris, Musikverein in Wien and Concertgebouw in Amsterdam. Since 1984 the orchestra has performed also in an extended formation as a classical full orchestra and it has carried the name of Polish Chamber Philharmonic Sopot since then.

At the end of the 80s the orchestra gave about one hundred concerts every year especially in Germany, France, Italy, Spain, Sweden, Austria, Switzerland, the USA, China, Japan, Belgium, Denmark, Luxemburg, Great Britain and other countries. In 1987 the orchestra gave 33 concerts in the United States playing among others in J. F. Kennedy Centre in Washington and Metropolitan Museum in New York. The philharmonic has

cooperated with the worldwide famous soloists such as Krystian Zimerman, Mscislaw Rostropowicz, Borys Pergamentschikow, Natalia Gutman, Konstanty Andrzej Kulka, Irene Grafenauer, Sabine and Wolfgang Meyer, Guy Touvron, Misha Maisky, Raphael Oleg, Gil Shaham, David Geringas, Gary Karr and Ivo Pogorelič. The best Polish soloists cooperate continually with the orchestra in Poland and abroad.

The ensemble takes part in the most prestigious European festivals including Schleswig-Holstein Music Festival, Mecklenburg-Vorpommern, Rheingau Festival, Prague Spring, Weilburger Schlosskonzerte, Festival van Vlaanderen, La Chaise-Dieu and many others. Over 10 times the orchestra has attended the Musical Festival in Łańcut and at National Philharmonic in Warsaw for many times. In November 2010 the PCP gave 4 concerts during Chopin Festival in Geneva.

The Polish Chamber Philharmonic has recorded more than 60 CDs since the beginning. The first analogue long plays were recorded in 1983 for Wifon and Thorofon and since 1986 Philharmonic has recorded also for SONY Classical, EMI, Claves, TACET and many others.

After 15 years of waiting thanks to Sopot's authorities' and Baltic Artistic Agency BART's efforts the Polish Chamber Philharmonic has lived to see its own seat located at the area of the Forest Opera in Sopot.

The Polish Chamber Philharmonic is a cultural institution of The Pomeranian Voivodeship's Local Government.

ENERGA Group is the patron of the Polish Chamber Philharmonic Sopot.

## **Wojciech Rajski**

Wojciech Rajski graduated with honours from the Warsaw Music Academy, where he studied under the supervision of Prof. Bogusław Madey. He then attended the Cologne College of Music and mastered his skills with Witold Rowicki in Vienna.

In the course of his musical career he was the conductor at the Great Theatre in Warsaw (1971–1978) and at the Poznan Philharmonic (1974–1980), where he also became the Artistic Director (1978–1980). In 1978–1981 he played the role of the 1<sup>st</sup> conductor of the Theater der Stadt Bonn and of the Orchestra of the Beethoven Halle. In 1982 he moved to Sopot, where he founded the Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot.

In 1993 he also started to teach as a professor, e. g. at the Hochschule für Musik in Karlsruhe, later he became Professor of Conducting and Orchestra Training at the Academy of Music and Performing Arts in Frankfurt am Main, where he has been giving lectures.

Since 2008 he has also been teaching conducting at the Gdansk Music Academy. In the years 1993–2006 he was the Artistic



Director of the Polish Radio Orchestra in Warsaw.

Together with his musicians, Rajski played in Poland and abroad, recording for Polish Radio. Apart from performing in Czech Republic, Hungary, Mexico, England, Greece, Spain or Germany, he also took part in many festivals, e. g.: Prague Spring, Flandreau Festival, Gran Canaria Festival, Festspiele Europäische Wochen Passau, Schleswig-Holstein Music Festival, Evian, Montpellier, La Chaise Dieu together with such soloists as Mstislav Rostropovich, Krystian Zimerman, Henryk Szeryng, Natalia Gutman or David Geringas.

The discography of Wojciech Rajski includes over 60 albums produced by: EMI, Koch, Chant du Monde, Claves, TACET and many others. It also comprises of recordings for Polish Radio and TV, as well as for German SAT 1, 3 SAT and ARD.

Wojciech Rajski won numerous awards, including a Knight's Cross of the Order of Polonia Restituta (2002), a Silver Medal for Merit to Culture Gloria Artis (2005), Pomeranian Artistic Award (2008).

## TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. TACET-Real-Surround-Sound-Aufnahmen stoßen die Tür weit auf und geben den Blick frei auf eine faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal.

Das allein finden wir bei TACET nicht ausreichend. So sind DVD-Audio, SACD oder Blu-ray Disk nicht richtig genutzt. Es gibt sovieler weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

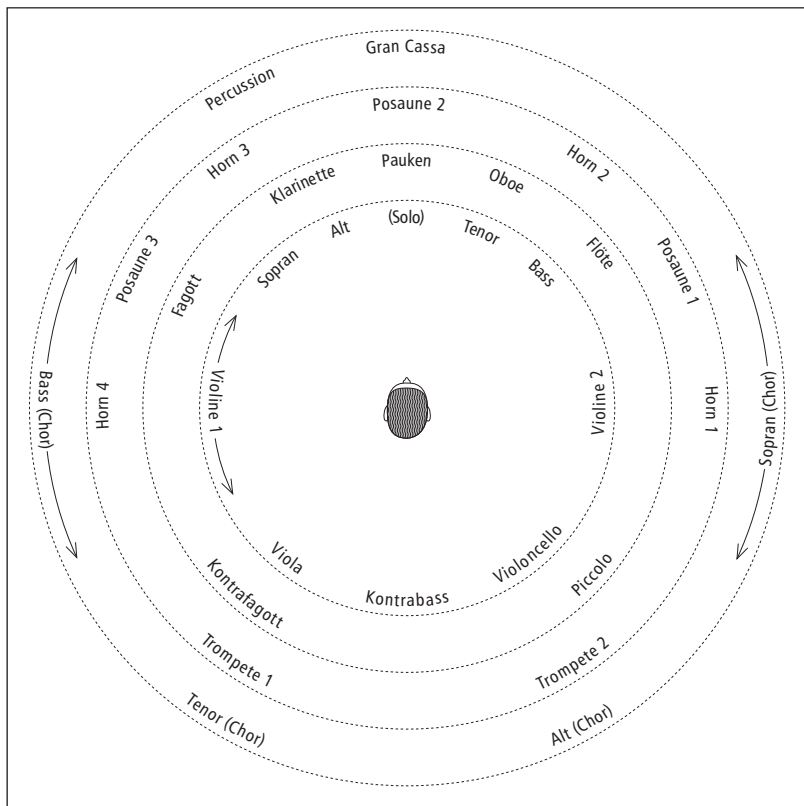
Gegen das Argument, Komponisten früherer Epochen hätten nur für die normale Konzertsituation geschrieben, lässt sich wenig einwenden. Außer: Sie kannten überhaupt keine Schallaufzeichnungen. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE ! Auf

SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

## Anmerkungen des Herausgebers

Beethovens 9. Sinfonie stellt andere Anforderungen an eine Produktion als die vorangehenden, nicht nur wegen der erweiterten Besetzung. So benötigt sie etwa einen größeren Raum. Die Aufnahme fand in der Johanneskirche in Danzig statt, einem imposanten Bau mitten in der Altstadt. Die Anordnung der Musiker im TACET Real Surround Sound gehorcht dem Prinzip: Vokalstimmen reihen sich rechts um den Hörer herum auf, Instrumentalstimmen links herum (siehe Zeichnung). Die Holzbläser beginnen hinten rechts mit der Piccoloflöte, beschreiben einen Kreis gegen den Uhrzeigersinn und enden hinten links mit dem Kontrafagott. Die Blechbläser teilen sich auf in Trompeten und Pauken, welche hinten links starten, Hörner, die sich von der rechten Seite vorne herum bis zur linken hinüberziehen, und Posaunen von vorne rechts bis vorne links. Die Streicher schließlich, auch diese gegen den Uhrzeigersinn, aber hinten herum, stellen das Grundgerüst mit einer Variante der sogenannten deutschen Orchesteraufstellung, bei der die zweiten Geigen vorne rechts den ersten vorne links genau gegenüber sitzen und auf diese Art viele Kontraste und Details deutlicher machen.



Die Vokalstimmen dagegen bilden einen einzigen großen Kreis, Solo von vorne links bis vorne rechts, und von dort reiht sich der Chor hinten herum auf bis wieder vorne links. Die Solostimmen klingen deutlich näher.

Allen 9 Sinfonien im TACET Real Surround Sound liegt ein sehr ähnliches Schema zugrunde. Vergleichen Sie den Aufbau der 9. Sinfonie mit dem der anderen (TACET S149, S157, S164, S171). Da bei jeder von ihnen nach längerem Probieren und Suchen am Ende mehr oder weniger das gleiche Ergebnis heraus kam, empfinde ich die hier vorliegende Aufstellung mittlerweile als die „klassische“ Aufstellung für eine Real Surround Sound Orchesteraufnahme. Zumal sie Elemente der herkömmlichen Stereo- und Konzerttradition aufgreift, etwa die ersten Violinen links und die Violoncelli rechts.

Dank der packenden Leitung durch die stets kundig und zielstrebig führende Hand von Wojciech Rajski präsentieren sich die 9 Sinfonien von Ludwig van Beethoven nach einem Entstehungszeitraum von 10 Jahren wie aus einem Guss. Als seien sie innerhalb einer Woche entstanden.

*Andreas Spreer*

## **„Wunder-Geheimnisse der heiligen Kunst“ – Beethovens 9. Symphonie**

Mehr als zehn Jahre waren bereits seit der ersten Aufführung von Beethovens 8. Symphonie vergangen, die musikinteressierte Öffentlichkeit fieberte einer neuen Symphonie des Meisters entgegen. Als die Uraufführung der Neunten schließlich am 7. Mai 1824 stattfand, waren alle Musikliebhaber Wiens im Kärntnertortheater versammelt, um einem denkwürdigen Konzert beizuwohnen. Neben der neuen Symphonie erklangen die schon zwei Jahre zuvor zur Eröffnung des Josefstädter Theaters aufgeführte Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 sowie drei Sätze aus der *Missa solemnis* op. 123, die mit Rücksicht auf die Zensur als „Hymnen“ angekündigt wurden. Obwohl die Qualität der Ausführung vor allem der Mess-Teile und der Symphonie vieles zu wünschen übrig ließ, reagierte das Publikum mit enthusiastischem Jubel, „welcher dem erhabenen Meister aus voller Brust gezollt wurde, dessen unerschöpfliches Genie uns eine neue Welt erschloss, nie gehörte, nie geahndete Wunder-Geheimnisse der heiligen Kunst entschleylete!“

Nicht alle zeitgenössischen Kritiker waren freilich so begeistert wie der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung. Beethovens 9. Symphonie war in allen Belangen so neuartig, kühn und mit keinem anderen Werk vergleichbar, dass sie viele zutiefst verstörte. „Es ist uns vorgekommen“, heißt es in einer

Konzerkritik aus dem Jahr 1826, „als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füßen.“ Ähnliche Kommentare finden sich auch über andere Werke des späten Beethoven, zumal zu den letzten Streichquartetten, deren Kosmos den meisten Zeitgenossen verschlossen blieb.

Weder die enthusiastischen Bewunderer noch die irritierten Kritiker dürften auch nur geahnt haben, welche Wirkung Beethovens letzte Symphonie im Laufe ihrer Aufführungsgeschichte entfalten sollte. Schon im 19. Jahrhundert wurde die Neunte zu einem Werk, das besonderen Anlässen gleichsam musikalische Weihen verlieh, wie etwa die Aufführung anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses im Jahr 1872, die Richard Wagner selbst dirigierte. Als die Bayreuther Festspiele 1951 erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eröffnet wurden, war es abermals die Neunte, die zu diesem Anlass erklang. Totalitäre Regime wie jenes der Nazis machten sich das Werk ebenso zu eigen wie demokratische Kräfte, besonders eindringlich bei jenen beiden Konzerten, die in der Weihnachtszeit des Jahres 1989 in Berlin anlässlich des Mauerfalls stattfanden. Der Dirigent Leonard Bernstein nahm sich in dieser außergewöhnlichen historischen Situation das künstlerische Recht zu einer Textänderung: Schillers „Freude“ ersetzte er durch „Freiheit“ – Beethovens Symphonie wurde zum Klangzeichen eines fundamentalen politischen Wandels.

Schon lange zuvor hatte sich Beethovens Melodie zu Schillers *Ode an die Freude* von der Symphonie abgelöst. Sie diente dem rhodesischen Apartheidsregime als Nationalhymne, Anfang der 1970er Jahre gelangte sie als „Song of joy“ in die internationalen Hitparaden. Bis heute ist sie in einem Instrumentalarrangement offizielle Hymne der Europäischen Union, die der Deutschlandfunk seit 2007 täglich kurz vor Mitternacht nach der deutschen Nationalhymne zum Programmschluss ausstrahlt.

Dass seine Neunte ein Werk werden würde, dass der Gattung Symphonie vollkommen neue Dimensionen erschließt, war Beethoven wohl schon früh klar. Bereits in der Anfangsphase der Komposition stand für ihn fest, dass Singstimmen zum Orchester treten werden, auch war Schillers Ode von Beginn an als Textgrundlage für den vokalen Teil vorgesehen. Beethoven kannte den Text seit seiner Bonner Zeit, er trug sich sogar eine Zeit lang mit dem Gedanken, die Ode in liedhafter Weise zu komponieren. Doch erst während der Arbeit an der Symphonie kristallisierte sich heraus, wie die Dichtung – genauer gesagt: Auszüge aus Schillers Ode – im Finale in Musik zu setzen sei.

Die ersten drei Sätze der Neunten sind rein instrumental und stehen insofern in jener Tradition symphonischen Komponierens, die Beethoven mit seinen ersten acht Beiträgen zur Gattung selbst maßgeblich geprägt hatte. Doch schon diese Sätze gehen weit

über das hinaus, was von einer Symphonie um 1820 erwartet werden konnte. Der erste Satz ist der langsamste aller Eingangssätze in Beethovens Symphonien. Zwar ist schon der erste Satz der „Pastorale“ ein Allegro mit dem einschränkendem Zusatz „ma non troppo“, in der Neunten fügt Beethoven dieser tempodämpfenden Anweisung noch ein „e un poco maestoso“ hinzu. Das majestätische Tempo bietet aber sowohl Raum für für dramatische Entwicklungen wie für die Entfaltung lyrischer Kontraste. Während Beethoven in der 8. Symphonie gleichsam mit der Tür ins Haus fällt und das Hauptthema ohne jeden Vorlauf präsentiert, gestaltet er zu Beginn der Neunten das allmähliche Werden thematischer Gestalten – Anton Bruckner greift diese Art des mystischen Anhebens später in vielen Symphonien auf.

Das Scherzo überschreitet in mehrfacher Hinsicht: Mit annähernd 1000 Takten ist es der mit Abstand längste Satz dieser Art im Universum der Beethoven-Symphonien, nur dieses Scherzo steht an zweiter Stelle in der Satzfolge und es ist noch viel entschiedener als alle Vorgängersätze hochvirtuosos Spiel mit Tönen und musikalischen Strukturen (wie dem von Beethoven durch verbale Hinweise extra hervorgehobenen Wechsel von Drei- und Viertaktgruppen). Schon die Zeitgenossen waren, je nach Einstellung, entzückt oder verwirrt über den solistischen Gebrauch der Pauken, die hier in Oktaven gestimmt sind und das Hauptmotiv des

Satzes an mehreren prägnanten Stellen ganz allein vortragen.

Nach dem Eingangssatz hatte das Scherzo ein Höchstmaß an Bewegungsenergie in das Werk getragen. Auf diese reagiert nun der dritte Satz mit ruhig fließender Kantabilität, die von überraschenden harmonischen Wendungen und markanten Signalmotiven nicht so sehr unterbrochen als vielmehr intensiviert wird.

Das Finale beginnt mit einem instrumentalen Aufschrei, einer „Schreckensfanfare“ (Wagner), die übergeht in ein von den Streichbässen vorgetragenes Instrumentalrezitativ. Ihm folgt ein zweiter Fanfarenausbruch, dem sich ein weiterer rezitativischer Abschnitt anschließt. Auch ohne Worte möchte die Musik etwas mitteilen, die instrumentalen Figuren gleichen stummen Gebärden des Fragens. Wie Antwortversuche erklingen nun kurze Reminiszenzen an die vorangegangenen drei Sätze, stets unterbrochen von den rezitierenden Bässen, bis sich schließlich eine neue Melodie ankündigt, auf die die Bässe mit Gesten begeisterter Zustimmung reagieren.

Nun folgt die Vorstellung jener Melodie, die zu den berühmtesten Beethovens gehört und auch abgelöst von der Symphonie ein singuläres Eigenleben entfaltet hat. Innerhalb des Symphonie-Finales aber hat sie die Funktion eines Hauptthemas in einem vielfältig differenzierten Variationsatz. Viermal erklingt sie zunächst in



rein instrumentaler Gestalt, bei jedem erneuten Ansetzen angereichert um immer neue Instrumente und Nebenstimmen, bis schließlich ein strahlendes Tutti erreicht ist, dessen Schwung Beethoven noch in einem hinreißenden Nachspiel auskostet.

Schockartig kehrt die „Schreckensfanfare“ des Anfangs wieder, doch statt der Streichbässe antwortet dieses Mal eine menschliche Stimme: „O Freunde, nicht diese Töne!“, verkündet der Bass-Solist und fordert: „Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudvollere!“ Die Worte stammen von Beethoven selbst, der die Sprachgesten der Instrumente in eine verständliche Sprache übersetzt. Im Nachhinein erhält die instrumentale Eröffnung ihre Deutung: Das Fragen und Suchen galt den richtigen „Tönen“. Die Instrumente des Orchesters hatten sie bereits gefunden, jetzt folgt der nächste Schritt: Die Melodie wird mit einem Text verbunden und von Sängern vorgetragen – die wortlosen Instrumente und die texttragenden Stimmen vereinigen sich zu einem Ensemble, die Symphonie weitet sich ins Oratorienhafte.

Und trotzdem bleibt der Satz immer in der Spur eines Symphonie-Finales. Beethoven arrangiert Schillers Text in einer Weise, dass er zum Ablauf eines Doppelvariationsatzes passt. Aus den Versen „Seid umschlungen Millionen!“, die bei Schiller als Chor-Strophe unmittelbar auf die erste Strophe („Freude, schöner Götterfunken“) folgen, gestaltet Beethoven ein neues Thema, das er, nach

einer Phase klanglich-mystischer Entrückung, in einer Doppelfuge mit dem „Freude“-Thema verbindet. Beide Textabschnitte bleiben bis zum Schluss der Symphonie miteinander verknüpft. Beethoven entfesselt mit ihnen am Ende einen Rausch sondergleichen, in dem sich die Worte beinahe überschlagen und in reine Musik auflösen.

*Thomas Seedorf*

## **Polnische Kammerphilharmonie Sopot**

Im Februar 1982 brachte Wojciech Rajski eine Gruppe von begabten jungen polnischen Streichern zusammen und gründete die Polnische Kammerphilharmonie. Nach eingehender Probenarbeit debütierte das Streichorchester am Musiktheater in Gdynia, bei der Eröffnung des Schliessheimer Sommers und bei den 37. Sommerlichen Musiktagen Hitzacker. Das junge Ensemble begeisterte die Zuhörer und die Kritiker. Daraus ergaben sich zahlreiche Einladungen zu allen deutschen Festivals und die wichtigsten Konzertsäle wie Berliner Philharmonie, Gasteig in München, Gewandhaus Leipzig, Musikhalle Hamburg, Pleyel Haus in Paris, Musikverein Wien und Concertgebouw Amsterdam. Seit 1984 spielt das Orchester ebenso in erweiterter Form als volles klassisches Orchester.

Ende der 80er Jahre gab das Orchester etwa 100 Konzerte pro Jahr vor allem in

Deutschland, aber auch in Frankreich, Italien, Spanien, Schweden, Österreich, in der Schweiz und den USA, in China wie in Japan, Belgien, Dänemark, Luxemburg, Großbritannien und anderen Ländern. 1987 traten sie allein 33 mal in den Vereinigten Staaten von Amerika auf und spielten z. B. im J. F. Kennedy Center in Washington und im Metropolitan Museum New York.

Das Orchester spielte mit den berühmtesten Künstlern wie Krystian Zimerman, Mscislaw Rostropowicz, Borys Pergamentschikow, Natalia Gutman, Konstanty Andrzej Kulka, Irene Grafenauer, Sabine und Wolfgang Meyer, Guy Touvron, Misha Maisky, Raphael Oleg, Gil Shaham, David Geringas, Gary Karr und Ivo Pogorelič. Die besten polnischen Künstler treten mit dem Orchester in Polen und im Ausland auf.

Das Ensemble tritt auf den wichtigsten europäischen Festivals auf, beim Schleswig-Holstein Musik Festival, in Mecklenburg-Vorpommern, auf dem Rheingau Festival, beim Prager Frühling, den Weilburger Schlosskonzerten, dem Festival van Vlaanderen, bei La Chaise-Dieu und vielen anderen. Über 10 mal war das Orchester beim Musical Festival in Łańcut Gast und spielte auch sehr häufig bei der Staatlichen Philharmonie in Warschau. Im November 2010 gab die Polnische Kammerphilharmonie 4 Konzerte während des Chopin Festivals in Genf.

Die Polnische Kammerphilharmonie nahm mehr als 60 CDs auf. Die ersten analogen

Langspielplatten entstanden 1983 für Wifon und Thorofon. Seit 1986 produzierte das Orchester für SONY Classical, EMI, Claves, TACET und viele andere Label.

Nach 15 Jahren erhielt die Polnische Kammerphilharmonie dank des Einsatzes namhafter Persönlichkeiten von Sopot und dank des Einsatzes der Baltischen Künstleragentur einen eigenen Sitz auf dem Gelände der Waldoper von Sopot. Das Orchester ist eine Kulturinstitution der Pommerschen Regionalregierung.

Mäzen der Polnischen Kammerphilharmonie ist die ENERGA Group.

## **Wojciech Rajski**

Wojciech Rajski schloss sein Studium an der Warschauer Musikakademie (u. a. bei Prof. Boguslaw Madey) mit Auszeichnung ab. Er vervollständigte seine Ausbildung an der Kölner Hochschule für Musik und bei Witold Rowicki in Wien.

Er dirigierte am Großen Theater in Warschau (1971–1978) und an der Philharmonie von Poznan (1974–1980), wo er ebenfalls Künstlerischer Leiter von 1978 bis 1980 war. 1978–1981 besetzte er die Stelle des 1. Kapellmeisters am Theater der Stadt Bonn und am Orchester der Beethovenhalle. 1982 wechselte er nach Sopot und gründete dort die Polnische Kammerphilharmonie.

1993 begann er seine Hochschultätigkeit, zunächst an der Hochschule für Musik in



Karlsruhe, später als Professor für Dirigieren und Orchesterleitung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit 2008 unterrichtet er ebenfalls an der Musikakademie Danzig.

Von 1993 bis 2006 hielt er die Stelle des Künstlerischen Leiters beim Polnischen Rundfunkorchester in Warschau.

Zusammen mit seinen Musikern tritt Wojciech Rajski regelmäßig in Polen und im Rundfunk auf. Außerdem bereisten sie zahllose Länder wie die Tschechien, Ungarn, Mexiko, England, Griechenland, Spanien, Deutschland und nahmen an vielen Festivals teil, z. B. Prager Frühling, Flandreau Festival, Gran Canaria Festival, Festspiele Europäische Wochen Passau, Schleswig-Holstein Musik Festival, Evian, Montpellier, La Chaise Dieu mit Solisten wie Mstislav Rostropovich, Krystian Zimerman, Henryk Szeryng, Natalia Gutman oder David Geringas.

Rajskis Diskografie umfasst über 60 Aufnahmen bei EMI, Koch, Chant du Monde, Claves, TACET und vielen anderen. Hinzu kommen zahlreiche Einspielungen für den polnischen Rundfunk und das polnische Fernsehen, ebenso für die deutschen Sender SAT 1, 3 SAT und ARD.

Wojciech Rajski gewann viele Auszeichnungen, etwa das Ritterkreuz des polnischen Restituta Ordens (2002), eine „Silver Medal for Merit to Culture Gloria Artis“ (2005), den Künstlerpreis von Pommern (2008) u. a.

## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, les nouveaux supports audio-numériques offrent une multitude d'autres possibilités à l'ingénieur du son que les CD habituels. TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas d'habitude, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrières sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert.

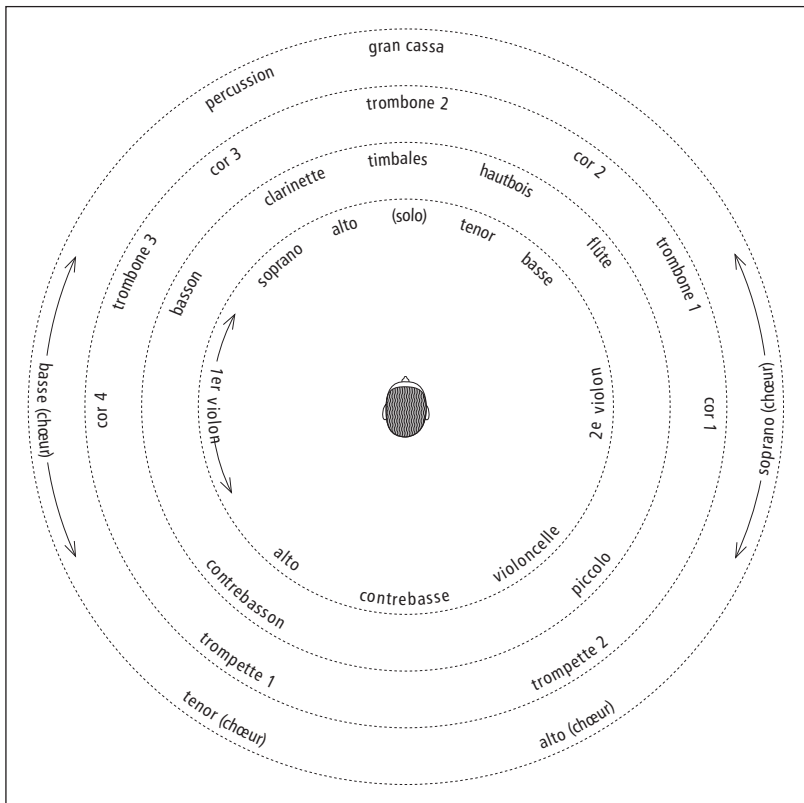
Nous ne trouvons pas cela suffisant chez TACET. Les audio-DVD, SACD ou BLU-ray ne sont pas là utilisés comme ils le pourraient être. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, SACD ou BLU-ray, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est difficile d'objecter contre l'argument, que les compositeurs d'époques passées n'auraient composé que pour une situation de concert normale. Si ce n'est qu'ils ne connaissaient absolument aucune sorte de

forme d'enregistrement sonore. Et un support audio reste toujours artificiel.

L'idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

La 9<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven pose d'autres problèmes à une production que les enregistrements précédents et cela non seulement à cause de la plus grande distribution. Elle nécessite par exemple une plus grande salle. L'enregistrement eut lieu dans l'église Saint Jean de Dantzig, un imposant monument en plein centre de la vieille ville. La disposition des musiciens dans le TACET Real Surround Sound obéit au principe : les parties vocales sont alignées par la droite autour de l'auditeur, les parties instrumentales par la gauche (voir croquis). Les instruments à vent en bois commencent derrière à droite par la flûte piccolo, décrivent un cercle à l'inverse du sens des aiguilles d'une montre et terminent derrière à gauche par le contrebasson. Les instruments à vent en cuivre se divisent en trompettes et timbales qui partent de derrière à gauche, des cors qui se rabattent autour du côté droit à l'avant vers le côté gauche et des trombones de l'avant à droite vers l'avant à gauche. Les instruments à cordes finalement, eux aussi à l'inverse du sens des aiguilles d'une montre, mais décrivant un cercle par l'arrière, forment l'échafaudage de base avec une variante de la soi-disant



disposition d'orchestre allemande où les deuxièmes violons sont assis devant à droite juste en face des premiers violons devant à gauche, faisant de cette manière ressortir beaucoup mieux nombreux contrastes et détails.

Les parties vocales par contre forment un seul grand cercle, en solo allant de l'avant gauche vers l'avant droit, le chœur s'alignant de là en un mouvement circulaire de l'arrière vers à nouveau l'avant gauche. Les parties vocales solistes sonnent ainsi beaucoup plus proches.

Un schéma très semblable est à la base de toutes les neuf symphonies dans le TACET Real Surround Sound. Comparez la structure de la 9<sup>ème</sup> symphonie avec celle des autres (TACET S149, S157, S164, S171). Vu que pour chacun d'entre eux, après avoir longtemps cherché et expérimenté, il en résulta à la fin à peu près la même chose, je trouve la disposition ici présente comme étant la disposition « classique » pour un enregistrement d'orchestre en Real Surround Sound. D'autant plus qu'elle reprend des éléments de la tradition stéréophonique et concertiste comme les premiers violons à gauche et les violoncelles à droite.

Grace à la direction passionnante à travers la main conductrice toujours bien informée et déterminée de Wojciech Rajski, les 9 symphonies de Ludwig van Beethoven se présentent après une durée de gestation de 10 années comme appartenant à un seul jet. Comme si elles avaient vu le jour en une seule semaine.

Andreas Spreer

## «Mystère – miracle de l'Art sacré» – La 9<sup>ème</sup> Symphonie de Beethoven

Plus de dix années s'étaient déjà écoulées depuis la première représentation de la 8<sup>ème</sup> Symphonie de Beethoven, le public d'amateurs de musique attendait avec la plus grande impatience une nouvelle symphonie du maître. Lorsqu'eut lieu finalement la grande première de la Neuvième le 7 mai 1824, tous les mélomanes de Vienne étaient rassemblés au Théâtre de Kärntnertor pour assister à un concert mémorable. À côté de la nouvelle symphonie fut aussi jouée l'Ouverture *Die Weihe des Hauses* (La Consécration de la maison) opus 124, exécutée pour la première fois en public déjà deux ans auparavant lors de l'inauguration du Théâtre de la Josefstadt ainsi que trois mouvements de la *Missa solemnis* opus 123 qui, pour ménager la critique, furent annoncés comme des « Hymnes ». Bien que la qualité de la représentation, surtout les parties de la messe et la symphonie, laissa beaucoup à désirer, le public réagit par une jubilation enthousiaste, « applaudissant à grand cœur l'auguste maître dont le génie inépuisable nous fit découvrir un monde, nous dévoilant un mystère-miracle de l'art sacré encore jamais entendu ni même soupçonné ! »

Tous les critiques de l'époque ne furent bien entendu pas aussi enthousiastes que celui du journal *Allgemeine musikalische Zeitung*. La 9<sup>ème</sup> Symphonie de Beethoven

était sous tous ses abords si originale, audacieuse et comparable à aucune autre œuvre, qu'elle choqua beaucoup profondément. « On avait l'impression », est écrit dans une critique du concert de l'année 1826, « que la musique devait marcher sur la tête et non sur les pieds. » De semblables commentaires se retrouvent aussi à propos d'autres œuvres beaucoup plus tardives de Beethoven et surtout au sujet des derniers quatuors à cordes dont l'univers resta fermé à la plupart des contemporains de l'époque.

Ni les admirateurs enthousiastes ni les critiques irrités ne purent avoir deviné quel effet la dernière symphonie de Beethoven put exercer au cours de l'histoire de sa représentation. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, la Neuvième devint déjà une œuvre donnant à des occasions particulières une consécration musicale, comme le concert donné à l'occasion de la pose de la première pierre du Théâtre de Bayreuth en 1872, dirigé par Richard Wagner même. Lorsque le Festival de Bayreuth rouvrit ses portes pour la première fois en 1951 après la deuxième guerre mondiale, ce fut une fois de plus la Neuvième qui retentit lors de cette occasion. Des régimes totalitaires comme celui des nazis s'approprièrent de même l'œuvre ainsi que des forces démocratiques, de façon particulièrement pathétique lors de ces deux concerts qui eurent lieu au moment de Noël en 1989 à Berlin à l'occasion de la chute du Mur de Berlin. Le chef d'orchestre Leonard Bernstein s'octroya lors de cette situation historique

hors du commun le droit artistique de modifier le texte : il remplaça la « Joie » de Schiller par « Liberté » - la symphonie de Beethoven devint le signe sonore d'une transformation politique fondamentale.

Déjà longtemps auparavant la mélodie de Beethoven sur *l'Ode à la joie* de Schiller s'était détachée de la symphonie. Elle servit d'hymne national au régime d'apartheid de Rhodésie, et elle entra dans les hitparades internationales comme « Song of joy » au début des années 1970. Jusqu'à nos jours, elle est dans un arrangement instrumental l'hymne officielle de l'Union Européenne, que la Radio allemande (Deutschlandfunk) diffuse chaque jour depuis 2007 juste avant minuit après l'hymne national allemand pour annoncer la fin des programmes.

Beethoven eut conscience dès le début que sa Neuvième deviendrait une œuvre qui donnerait au genre de la symphonie une dimension entièrement nouvelle. Déjà dans la première phase de la composition, il savait parfaitement que des voix s'ajouteraient à l'orchestre. L'ode de Schiller ayant été aussi dès le début prévue comme texte de base pour la partie vocale. Beethoven connaissait le texte depuis l'époque passée à Bonn, il avait même eu un certain moment l'intention de faire de l'ode un lied. Pourtant c'est seulement au cours du travail sur la symphonie qu'il apparut que le poème – ou plus précisément : des extraits de l'ode de Schiller - pouvait être mis en musique dans le Finale.

Les trois premiers mouvements de la Neuvième sont purement instrumentaux et se trouvent dans cette mesure dans la tradition de composition symphonique que Beethoven avait lui-même marquée de façon décisive avec ses huit premières contributions à ce genre. Pourtant ces mouvements dépassent déjà de loin ce que l'on pouvait attendre d'une symphonie vers 1820. Le premier mouvement est le plus lent de tous les premiers mouvements des symphonies de Beethoven. Certes le premier mouvement de la « Pastorale » est un *allegro* avec l'ajout restrictif « *ma non troppo* », dans la Neuvième Beethoven rajoute encore l'instruction freinant le tempo « *e un poco maestoso* ». Le tempo majestueux offre cependant aussi bien un espace pour les développements dramatiques que pour le déploiement de contrastes lyriques. Alors que Beethoven n'y va pour ainsi dire pas par quatre chemins dans la 8<sup>ème</sup> Symphonie et présente le premier thème sans aucun préliminaire, il façonne au début de la 9<sup>ème</sup> le devenir progressif des tournures thématiques – Anton Bruckner reprendra plus tard cette manière de soulèvement mystique dans de nombreuses symphonies.

Le scherzo surprend à plusieurs égards : avec près de mille mesures, il est de loin le plus long mouvement de cette sorte dans l'univers des symphonies de Beethoven, seulement ce scherzo occupe la deuxième place dans l'ordre des mouvements et c'est encore plus délibérément que tous les mouvements

précédents un jeu des plus virtuoses avec les sons et les structures musicales (comme le changement mis encore plus en valeur par Beethoven avec une indication verbale de groupes de trois et quatre mesures). Les contemporains étaient déjà, selon leur point de vue, ravis ou déconcertés vis-à-vis de l'utilisation soliste des timbales qui sont ici accordées en octaves et jouent toutes seules le motif principal du mouvement dans plusieurs passages prégnants. Après le premier mouvement, le scherzo avait apporté un maximum d'énergie de déplacement dans l'œuvre. A celui-ci, le troisième mouvement réagit alors par un cantabile paisible et fluide, intensifié beaucoup plus qu'interrompu par des changements harmoniques inattendus et des motifs marquants de signal.

Le Finale débute par un cri d'exclamation instrumental, une « alarme de fanfare » (Wagner), qui passe à un récitatif instrumental joué par les basses des instruments à cordes. Il est suivi d'un deuxième déchainement de fanfare, suivi d'un autre passage récitatif. Aussi sans paroles, cette musique aimerait faire part de quelque chose, les figures instrumentales ressemblent à des questions muettes. Comme des tentatives de réponses résonnent alors de courtes réminiscences aux trois mouvements précédents, sans cesse interrompues par les récitatifs des basses jusqu'à ce que s'annonce une nouvelle mélodie à laquelle les basses réagissent par des gestes d'approbation enthousiaste.



Suit alors la présentation de cette mélodie qui fait partie des plus célèbres de Beethoven et qui aussi détachée de la symphonie a su développer une singulière existence indépendante. À l'intérieur du Finale de la symphonie cependant, elle a la fonction d'un premier thème sous une forme de variations des plus différenciées. Elle est jouée quatre fois tout d'abord sous une forme purement instrumentale, enrichie à chaque nouvelle répétition de nouveaux instruments et nouvelles voix, jusqu'à ce que finalement soit atteint un tutti rayonnant, dont l'élan est encore savouré par Beethoven dans un épilogue ravissant.

Comme un choc, « l'alarme de fanfare » du début réapparaît, pourtant à la place des basses des cordes répond cette fois une voix humaine : « *O Freunde, nicht diese Töne!* (Ô amis pas de ces accents !) », annonce le soliste basse et exige : « *Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!* (Mais laissez-nous en entonner de plus agréables, et de plus joyeux !) » Ces mots sont de Beethoven même qui traduit la gestuelle de langage des instruments en un langage compréhensible. A posteriori, l'ouverture instrumentale obtient son interprétation : La question et recherche concernait les justes « accents ». Les instruments de l'orchestre l'avaient déjà trouvée, maintenant suit le prochain pas : la mélodie va être reliée au texte et interprétée par les chanteurs – les instruments sans paroles et les voix portant le texte se réunissent en un ensemble, la symphonie s'élargit et prend un

caractère d'oratorio. Et malgré cela le mouvement reste toujours dans le sillon d'un finale de symphonie. Beethoven arrange le texte de Schiller de façon à ce qu'il corresponde au déroulement d'une composition en variations doubles. Des vers « *Seid umschlungen Millionen!* (Soyez enlacés, millions !) », qui chez Schiller en tant que strophe de chœur suivent tout de suite la première strophe (« *Freude, schöner Götterfunken!* / Joie, belle étincelle divine »), Beethoven fait un nouveau thème qu'il relie, après une phase d'enlèvement sonore mystique, dans une double fugue avec le thème « *Freude / Joie* ». Les deux parties de texte restent jusqu'à la fin de la symphonie associées l'une à l'autre. Beethoven déclenche à la fin avec elles une ivresse à nulle autre pareille, les mots se précipitant presque et se fondant dans une musique absolue.

Thomas Seedorf

## **La Philharmonie de Chambre de Pologne Sopot**

En février 1982, Wojciech Rajski réunit un groupe de jeunes instrumentistes à cordes polonais particulièrement doués et fonda la Philharmonie de Chambre de Pologne. Après un travail de répétitions détaillé, l'orchestre de cordes fit ses débuts au Théâtre de Musique de Gdynia, lors de l'ouverture de l'Été de Schliessheim et des Journées Musicales de Hitzacker.

Le jeune ensemble enthousiasma les auditeurs et les critiques. S'ensuivirent de nombreuses invitations pour tous les festivals allemands et les salles de concerts les plus importantes comme la Philharmonie de Berlin, le Gasteig de Munich, la Gewandhaus de Leipzig, la Musikhalle de Hambourg, la Salle Pleyel à Paris, la Musikverein de Vienne et le Concertgebouw d'Amsterdam. Depuis 1984, l'orchestre joue aussi sous une forme plus élargie comme orchestre complet classique.

A la fin des années 80, l'orchestre donnait à peu près 100 concerts par an, surtout en Allemagne, mais aussi en France, Italie, Espagne, Suède, Autriche, en Suisse et aux États-Unis, en Chine comme au Japon, en Belgique, au Danemark, Luxembourg, en Grande Bretagne et autres pays. En 1987, ils se produisirent 33 fois aux États-Unis et jouèrent par exemple au J.F. Kennedy Center à Washington et au Metropolitan Museum à New-York.

L'orchestre joua avec les artistes les plus célèbres comme Krystian Zimerman, Mstislav Rostropovitch, Boris Pergamentschikov, Natalia Gutman, Konstanty Andrzej Kulka, Irene Grafenauer, Sabine et Wolfgang Meyer, Guy Touvron, Misha Maisky, Raphael Oleg, Gil Shaham, David Geringas, Gary Karr et Ivo Pogorelic. Les meilleurs artistes polonais se produisent avec l'orchestre en Pologne et à l'étranger.

L'ensemble se produit dans les festivals d'Europe les plus importants, au Festival de Schleswig-Holstein, de Mecklembourg-Poméranie occidentale, au Festival du Rheingau, au Printemps de Prague, aux Concerts du Château de Weilburg, au Festival Vlaanderen, à la Chaise Dieu et de nombreux encore. L'orchestre était déjà plus de 10 fois invité au Festival de Musique Łańcut et joua aussi très souvent à la Philharmonie de Varsovie. En novembre 2010, La Philharmonie de Chambre de Pologne donna quatre concerts lors du Festival Chopin de Genève.

La Philharmonie de Chambre de Pologne enregistra plus de 60 CD. Les premiers disques à microsillon analogues appurent en 1983 pour Wifon et Thorofon. Depuis 1986, l'orchestre fit des productions pour SONY Classical, EMI, Claves, TACET et de nombreux autres labels.

Après 15 ans, la Philharmonie de Chambre de Pologne obtint, grâce à l'intervention de personnalités de renom de Sopot et grâce à l'intervention de l'agence pour les artistes

balte, un siège propre sur le terrain du Waldoper de Sopot. L'orchestre est une institution culturelle du gouvernement régional de Poméranie.

Le groupe ENERGA est le mécène de la Philharmonie de Chambre de Pologne.

## **Wojciech Rajski**

Wojciech Rajski termina ses études avec mention à l'Académie de Musique de Varsovie (chez entre autres le Prof. Boguslav Madye). Il compléta sa formation au Conservatoire Supérieur de Musique de Cologne et chez Witold Rowicki à Vienne.

Il dirigea au Grand Théâtre de Varsovie (1971–1978) et à la Philharmonie de Poznan (1974–1980), où il fut aussi directeur artistique de 1978 à 1980. De 1978–1981, il occupa la place de premier chef d'orchestre au Théâtre de la ville de Bonn et à l'orchestre de la Beethovenhalle (Salle de Beethoven). En 1982, il changea pour Sopot où il fonda la Philharmonie de Chambre de Pologne.

En 1993, il commença à travailler pour des conservatoires supérieurs, tout d'abord au Conservatoire Supérieur de Musique de Karlsruhe, et plus tard comme Professeur pour direction et direction d'orchestre au Conservatoire Supérieur de Musique et d'Arts dramatiques de Frankfurt sur le Main. Depuis 2008, il enseigne aussi à l'Académie de Musique de Dantzig.

De 1993 à 2006, il occupa la place de directeur artistique de l'Orchestre de la Radio de Pologne à Varsovie.

Avec ses musiciens, il se produit régulièrement en public en Pologne et à la radio. Ils voyagèrent en outre dans de nombreux pays comme la Tchéquie, la Hongrie, Mexique, Angleterre, Grèce, Espagne, Allemagne et prirent part à de nombreux festivals comme le Printemps de Prague, le Festival des Flandres, le Festival de Gran Canaria, le Festival des Semaines Européennes de Passau, le Festival de Musique de Schleswig-Holstein, Evian, Montpellier, La Chaise Dieu avec des solistes comme Mstislav Rostropovich, Krystian Zimmerman, Henryk Szeryng, Natalia Gutman ou David Geringas.

La discographie de Rajski comprend plus de 60 enregistrements chez EMI, Koch, Chant du Monde, Claves, TACET et beaucoup d'autres encore. S'ajoutent encore de nombreux enregistrements pour la Radio de Pologne et la télévision polonaise, et aussi pour les chaînes de télévisions allemandes SAT 1, 3 SAT et ARD.

Wojciech Rajski remporta de nombreux prix comme La Croix de Chevalier de l'Ordre Polonais Restituta (2002), une « Silver Medal for Merit to Culture Gloria Artis » (2005), le Prix Artistes de Poméranie (2008) etc..



Sponsored by:  
**Energa**, Gdańsk

Mit freundlicher Unterstützung durch:  
**Energa**, Danzig

Avec l'aimable soutien de  
**Energa**, Gdańsk



## **Impressum**

Recorded in St. John's Church  
in Gdańsk, 2015

Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine (English),  
Katherine Wren (English),  
Stephan Lung (French)

Photos p. 2, 11, 19, 32: Edyta Rembała  
Photo p. 28: Andreas Spreer

Cover painting: Hans-Ulrich Wagner  
Cover design: Julia Zancker  
Booklet layout: Toms Spogis

Recording:  
Andreas Spreer, Toms Spogis  
Editing and surround mix: Andreas Spreer  
Produced by Andreas Spreer

© 2016 TACET

℗ 2016 TACET

**[www.tacet.de](http://www.tacet.de)**

## Audio System Requirements

### 1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this SACD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET SACDs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is this time unused. You do not need to make any alterations, however.

### 2. How must I position the speakers?

In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

### 3. Excellent: Listening in a car

Do you have a SACD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of SACDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening raptly.

### Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume before playing your SACD.

- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.

## Anforderungen an die Wiedergabeanlage

### 1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Feinheiten dieser SACD vollständig erfassen zu können, benötigen Sie eine Anlage mit mehr als 2 Lautsprechern. Am weitesten verbreitet sind Surround Anlagen im 5.1 Standard: 5 Lautsprecher + 1 Basslautsprecher. Dafür werden TACET SACDs konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal diesmal leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

### 2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

Auf einem gedachten Kreis, in dessen Mittelpunkt Sie als Hörer sitzen. Je gleichmäßiger die Verteilung auf diesem gedachten Kreis ist, umso besser. Stehen 2 Lautsprecher zu dicht bei- oder zu weit auseinander, lässt die Richtungswahrnehmung nach. Die Klangfarbenqualität und der Musikgenuss werden aber einigermaßen gleich bleiben.

### 3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen SACD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschnallen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer SACDs voll zur Geltung. Ach-

tung: Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

### Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der SACD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangentstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

### Du matériel de reproduction ...

#### De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce SACD vous avez besoin de plus de deux enceintes. Les systèmes sonores les plus répandus sont les systèmes Surround 5.1: 5 enceintes + une enceinte pour les graves. C'est pour ce type d'équipement que les SACD Tacet sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal subwoofer n'est ici pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

#### Comment dois-je placer mes enceintes ?

Il vous faut imaginer un cercle dont vous, auditeur, seriez le centre. Plus la répartition des sources sonores au sein de ce cercle est régulière, meilleur sera le résultat. Si deux sources sont trop proches ou trop distantes, la perception

de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

#### L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

Si vous avez un lecteur de SACD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos SACD.

Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait !

#### Trois tuyaux pour finir

- Mettez avant écoute toutes vos enceintes au même niveau sonore.
- Essayez d'éviter les filtres qui modifient le son
- N'écoutez pas à trop fort niveau : épargnez vos oreilles.

