



SACD · TACET Real Surround Sound

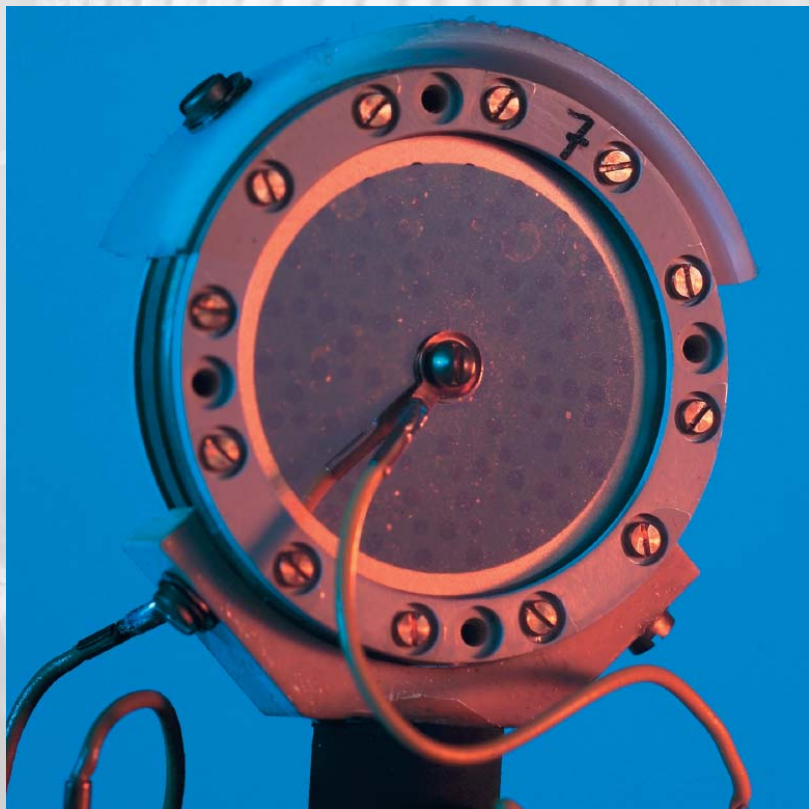


The Tube Only Night Music

W. A. Mozart
A Little Night Music KV 525
Divertimenti KV 136, 137, 138

Polish Chamber
Philharmonic Orchestra
Wojciech Rajski

● TUBE ONLY / TRANSISTORFREI



The Little Night M(us)ic: front diaphragm of Neumann M49 (manufactured ca. 1951, developed in 1949), diameter 26 mm.

Vordere Membran des Mikrofons Neumann M49 (Baujahr ca. 1951, Entwicklungsjahr 1949), Durchmesser 26 mm.

Membrane-avant du microphone Neumann M49 (environ de l'année 1951, modèle élaboré en 1949), de diamètre 26 mm.



Tube-Only recordings by TACET

We have always been especially pleased to receive so much feedback about our *Tube-Only* productions. This motivates us even more to keep working with this technology and rescue it from oblivion. People have told us that the music sounds warmer, without losing any of its TACET brilliance. The timbres glow more. We have also heard that people have the impression of a more homogeneous sound, whatever that is meant to be. So let everyone listen to their own hearts and to the *Tube-Only* recordings and feel something special! Even the sheer joy of this slightly nostalgic outstanding technology can be reason enough to like these productions. Yet what would it all be without the wonderful work of the artists.

You can find more information about the technology used on TACET S74 and TACET S117.

*Andreas Spreer, Diplom-Tonmeister
Owner of TACET*

P. S.: TACET produces: CDs, SACDs, LPs, DVD-Audios; SACDs and DVD-Audios also in TACET Real Surround Sound or Moving Real Surround Sound.



Where's the catch? Anyway it was often here ... Detail from the inside of the EF 804 S tube, which is found for example in the V76 mike amplifier or the V72 line amplifier and other studio equipment from the 1950s.

Wo ist der Ohrwurm? Jedenfalls war er auch hier öfters drin ... Detail aus dem Inneren der Röhre EF 804 S, die z.B. im Mikrofonverstärker V76 oder im Leitungsverstärker V72 und anderen Tonstudiogeräten der 50er Jahre vorkommt.

Où se trouve la rengaine? Elle s'y trouvait aussi, en tous cas, souvent là ... Détail de l'intérieur du tube EF 804 S apparaissant par exemple dans l'amplificateur de microphone V76 ou dans l'amplificateur de circuit V72 et autres appareils de studio d'enregistrement des années 50.



TACET Tube-Only-Aufnahmen

Über die mündlichen Äußerungen und Zuschriften zu unseren *Tube-Only*-Produktionen freuen wir uns immer ganz besonders. So werden wir zusätzlich motiviert, diese Technik nicht in Vergessenheit geraten zu lassen und immer mal wieder damit zu arbeiten. Man teilt uns mit, die Musik klinge wärmer ohne irgendetwas an der TACET-Brillanz einzubüßen. Die Klangfarben hätten sogar etwas Glutvolleres. Wir haben auch schon gehört, man empfinde den Klangeindruck als noch homogener, was immer auch damit gemeint ist. Möge jeder selbst in sich und in die *Tube-Only*-Aufnahmen hineinhören und etwas Besonderes empfinden! Aber auch die reine Freude an dieser ein wenig nostalgischen Spitzentechnik kann Grund genug sein, solche Produktionen zu mögen. Aber was wäre all dies ohne die großartigen Leistungen der Künstler.

Weiterführende Informationen über die verwendete Technik finden sich bei den Produktionen TACET S74 und TACET S117.

*Diplom-Tonmeister Andreas Spreer
Inhaber von TACET*

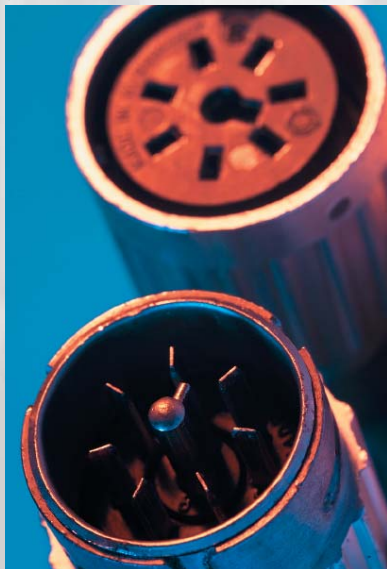
P.S.: TACET produziert insgesamt gesehen: CDs, SACDs, LPs, DVD-Audios; SACDs und DVD-Audios auch im TACET Real Surround Sound oder Moving Real Surround Sound.



The end of the mike cable is a Tuchel plug with a bayonet catch (diameter ca. 32 mm). Not only the music travels through the seven poles, but also the voltage which heats the tubes (4 V), the anode voltage (116 V) and other signals. The cable and microphone have been used for most of the TACET recordings since 1989.

Das dicke Ende. Das Ende des Mikrofonkabels bildet ein Tuchel-Stecker mit Bajonettverschluss (Durchmesser ca. 32 mm). Durch die 7 Pole wandert nicht nur die Musik, sondern auch die Spannung zum Heizen der Röhre (4 V), die Anodenspannung (116 V) und andere Signale. Kabel und Mikrofon sind bei TACET seit 1989 bei fast jeder Aufnahme im Einsatz.

La grosse extrémité. L'extrémité du câble du microphone est une prise-Tuchel avec fermeture à baïonnette (de diamètre environ 32 mm). À travers les 7 pôles se déplace non seulement la musique mais aussi le voltage servant à chauffer les tubes (4V), la tension anode (116 V) et autres signaux. Câble et microphone sont en service chez TACET depuis 1989, lors de presque tous les enregistrements.



TACET Tube-Only

Nous nous réjouissons toujours tout particulièrement sur les remarques faites et les lettres écrites sur nos productions *Tube-Only*. Cela nous apporte une motivation supplémentaire pour ne pas laisser tomber cette technique dans l'oubli et continuer de l'utiliser de temps à autre. On nous fait part que la musique acquiert avec elle une sonorité plus chaude, sans rien ôter toutefois à la brillance si particulière à TACET. Les couleurs de sonorités possèderaient même alors un caractère incandescent. Nous avons aussi déjà entendu que l'impression sonore serait appréhendée de façon encore plus homogène, quoique l'on entende par-là. Que chacun puisse rentrer à l'écoute en lui-même et dans les enregistrements *Tube-Only* et ressentir quelque chose de particulier ! Mais la joie seule, éprouvée avec cette technique de pointe quelque peu nostalgique, est aussi une raison suffisante pour aimer ce genre de productions. Et que serait tout cela sans le travail fabuleux des artistes.

De plus amples informations sur la technique utilisée se trouvent dans les productions TACET S74 et TACET S117.

*Ingénieur du son : Andreas Spreer
Propriétaire de TACET*

p. s. : TACET produit en tout : Des CD, SACD, LP, DVD-Audio ; SACD et DVD-Audio en, aussi, TACET Real Surround Sound ou Moving Real Surround Sound.

TACET Real Surround Sound

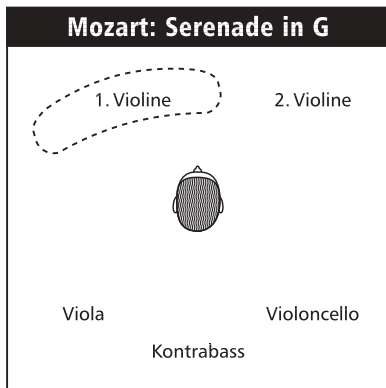
In terms of recording technology the multi-channel sound carriers offer infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first DVD-As and SACDs of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

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. Most sound engineers follow this path when they make surround sound recordings, and do not go any further.

We at TACET are not satisfied with this approach as it does not make full use of the SACD. 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 Mozart only composed for the normal concert situation and not for the musicians sitting in a circle or facing each other – with the listener in the middle! Except that Mozart knew neither the CD nor the SACD/DVD-A. And a sound-carrier is always a synthetic product.

On the subject of synthetic: on this recording the positioning of the musicians might



appear synthetic, but the sound is not! All the instruments sound as true to life as they always do with TACET.

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 focused on YOU.

Andreas Spreer

Mozart and Catchy Tunes

The phenomenon of the catchy tune, or in other words the melodic invention which latches on in our unconscious and settles there, following us everywhere, often like a torment, a torture we cannot shake off, has never been adequately explained or analysed. Some would say that a catchy tune, or a melody we cannot "get off the brain", is a somewhat primitive matter, insignificant in musical terms: a sort of melodic tinnitus. For the artistic merit of what we hum or whistle to ourselves, what follows us like an inner ditty right into our dreams, can vary widely. Yes, we must even suppose that catchy tunes written by one Arnold Schönberg or even Theodor Wiesengrund Adorno never fulfil the complex requirements of serial composition techniques, but come from radically simpler regions of musical feeling or invention. So their composers chose to maintain strict silence about the nature, quality and origin of their tunes. A catchy tune also bears the stain of being populist. "It's trying to worm its way in." "It is gate crashing." Where, when conscious training of senses and mental processes is interrupted, can we find what Adorno in his *Typology of Musical Behaviour* referred to as the "adequate type of listening", that crucial mite of superiority which distinguishes the musically cultured being from the mass of "emotional listeners"?

Mozart's melodic inventiveness, his prolific production of catchy tunes, is often treated in

literature as a by-product, as an insignificant "that too!" of his immeasurable creative powers. Not only is the subject barely touched upon in Wolfgang Hildesheimer's remarkable Mozart biography, as if it were a thorny matter. The more than seven musical gurus talk about the structure of his works, his automatic talent in dealing with form, the emotional content of his dramatic portraits and the three-dimensional nature of his operatic figures. But the simple beauty of his melodies? The catchy nature of hundreds of his themes? The ease of singing and copying his operatic arias? It is almost as if they sensed the danger of playing into the hands of Mozart's detractors. These "lower" qualities of his music could be said to place him on a plane with popular music and operettas or even the here-today-gone-tomorrow of pop culture. The mistrust of the so-called "catchiness" of a melody is reflected in the following statement by Hildesheimer in which he defended the popularity of *"Eine Kleine Nachtmusik"* in a positively apologetic manner: *"The fact that it is common knowledge makes no difference to the quality of this occasional piece written by a light but successful hand."*

So popularity and quality are at odds with each other. How the modern distinction between classical and popular music has twisted our view! Mozart himself would have found such thoughts extremely alien: he was simply unaware of them. He wrote and wrote: more or less entertaining music in a loose,

arbitrary sequence. The identity of those who commissioned his divertimenti, serenades and cassations – obviously interchangeable terms – have in many cases been lost. But even with the most insignificant little works, written purely for entertainment, in other words for court dancing, dashed off seemingly in passing (between drinking coffee and relieving himself, so to speak) and to earn money, for the more than 200 dances at the court in Vienna, rarely is there a lull in their appeal. And hardly anyone has taken the trouble to take a closer look at these everyday, rustled-off pieces of inspiration. Here, in a similar way to Schubert's enormous collection of dance works, we can find many an example of his overflowing musical fantasy, and amongst the off-the-peg products there are dances full of rhythmical sophistication, instrumental wit and melodic uniqueness – and there is even mourning and melancholy hidden in the trios.

"Let the sparrows tell it from the rooftops" (in other words: let it be common knowledge.) It is said of Goethe, who coined the phrase, that he wished for nothing more earnestly than to have the same level of fame amongst German people that Keats enjoyed in England: Keats' poems were sung in public houses. Mozart – who was certainly no less vain and hungry for fame than the poet Goethe, who was seven years his senior but was to survive him by forty-one years – was at least able to enjoy popularity and public favour once in his

life. After the Prague performance of Figaro he discovered, not without pride, the tunes being sung and whistled on the streets. Note that it was not the musical structures, the incredibly subtle characterisation of the figures: no, it was the simple tunes which the people liked and remembered: catchy tunes.

Let us take a look at the other side of the coin: the composers who have written great music which has never or rarely been twittered, hummed or whistled. I do not mean the "modern" composers. No, even Brahms had good reason to envy his friend Dvorák his overflowing melodic inventiveness. One of his most popular compositions (he modestly called them "arrangements"), the "Hungarian Dances", include themes which are restricted to where they are, where the melodic inventions were not by Brahms himself, but originated in Hungarian gypsy tradition. In his symphonies we can hardly find anything we could sing along to, except for what he might have overheard from a peasant. Or take Wagner! You will be hard put to find any of the high society singing any of his frequently repeated leitmotifs during one of the culinary breaks up on the green hill.

Admittedly, creating catchy tunes only has a limited connection with musical quality. But where they are combined with such magnificent compositional skill and ingenious creative capacity as in the case of Mozart, they develop an overwhelming strength which neither our conscious (of "adequate listening") nor our

unconscious (of “emotional listening”) can resist. One of the works which owe their popularity to the “catchy” nature of their themes is the very well known, and often underrated by so-called musical experts, *“Eine Kleine Nachtmusik”* which he wrote in August 1787 in Vienna while working on “Don Giovanni”. None of us can say with certainty when or where they first heard the famous beginning theme. It is one of those melodies we think we know when we first hear it. We have been carrying it around with us since our earliest childhood. The nine notes of the leading theme, spread over two bars, are exclusively part of the G major triad chord, in other words the tonic; the following nine notes are part of the D major chord with a seventh, or the dominant seventh chord. Here is a piece of homework for any one familiar with basic musical grammar: think up a catchy tune with the same basic structure. Why is that so hard to do? And we can carry on in an apparently simple way: this little musical miracle gets by for ten whole bars without a subdominant! (We had not missed it up until now.) And yet the development of this first movement changes its harmonic hue in almost every bar, presenting a prime example of Mozart’s masterly, highly dramatic art of exposition full of intellectual force, in a confined space. Is it this force which blows through his catchy melodic inventions? Might they be both populist and intellectual at the same time? What standard have we to measure them by to prove this? Is this some-

one walking through his musical world blithely whistling, and at the same time looking down from his airship aloft? Is it the same characteristic which Thomas Mann attributed to his favourite hero, the biblical Joseph: that he was equally at home both high up and low down? Mozart was not a man who liked to move in the lofty Viennese circles, even if he was familiar with them. He had travelled through almost all of civilized Europe as a child, had seen all the sights, heard all that was worth hearing and met all the important people; and he could in his music move simultaneously in different worlds. He was the genius of the “not only but also”. But as this attitude is hardly conducive to a sensible lifestyle, he failed in everyday life.

His music however enthrals us and brings us endless joy with its unfading freshness. The Apollonian quality of its clear lines is interwoven with Dionysian enjoyment. “Pop tunes” alternate with deeply felt psychograms.

The quiet melancholy of a parting mood, in which sorrow and comfort are mixed, tints the outer jollity of the early Divertimenti K136–138, which he wrote in 1772, at the age of sixteen, in Salzburg. We do not know who commissioned these cut gems any more than we know the reason behind the *“Kleine Nachtmusik”*. The works seem to appear from nowhere in Mozart’s oeuvre, in a very short space of time and almost without corrections, almost as rocket-like as his whole life was. Gradually we notice a “wouldn’t it have

been nice” creeping in, hidden mourning for the transience of all beauty. Mozart, the flighty one, the gambler, the indefatigable social animal, literally worked and lived himself to death.

“Probably the change that his death made did not even shake Mozart’s closest companions or acquaintances, and when his frail and withered body was lowered into its pauper’s grave on 6th December 1791 nobody was aware that the earthly remains of one of the world’s greatest minds were being buried, an unsolicited gift to humanity, a gift in which nature created a unique work of art, which was probably unrepeatable – and certainly never repeated.”¹

Christoph Ullrich

¹ Wolfgang Hildesheimer: Mozart, Suhrkamp 1977

Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot

The Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot was established by Rajski in 1982 and consists of dynamic, young talented musicians, all of whom are soloists in their own right.

Starting as a 20-man string orchestra, it has increased in size over the years to become

today a well-equipped classical Orchestra of more than 50 members.

The Orchestra’s rich and variable repertoire includes works of Bach, Händel, Copland, Corelli, Mozart, Haydn, Beethoven, Strawinski, Lutoslawski, Bacewicz, just to name a few.

The Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot has performed and participated in many large concerts and major festivals worldwide.

During recent years, the Polish Chamber Philharmonic Orchestra - Sopot has had the pleasure and experience of performing with such first-class soloists as Rostropovich, Zimmerman, Szeryng, Dumay, Geringas, Frantz, Kogan, Eschenbach and Arrau.

In addition to the Orchestra’s full timetable of commitments, they have produced many records with such companies as EMI, Claves, Le Chant du Monde, Midas, Thorofon, Wifon, TACET, and have had a number of radio and television appearances in Poland and German 3 Sat.

In Autumn 1999 the Orchestra has had the largest tournee in its history – more than two months of performing in United States and Europe.

The Orchestra 20th-anniversary concert in 2002 was graced by the participation of the world-famous clarinetists Wolfgang and Sabine Meyer. 2003 Orchestra has concerted for the first time in South America, playing concerts at the Maxico Music Festival “International Cervantino”.

Wojciech Rajski

Wojciech Rajski was born in 1948 in Warsaw. Educated at the Warsaw Academy of Music where he graduated with honours, he then went on to further his studies in Vienna and Cologne, where he participated in conductors' master classes.

Rajski's exceptional talents were soon to be recognised and brought to the attention of the Artistic Director of the Grand Theatre in Warsaw, who engaged the young conductor upon the completion of his studies in 1971.

Between 1971 and 1981 Rajski held the position of Artistic Director and Principal Conductor of the Poznan Philharmonic Orchestra in Poland and that of a leading conductor at the Bonn Orchestra of the Beethovenhalle in Germany.

In 1980, Rajski established the Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot with young talented musicians, whose rich repertoire includes a wide range and variety of musical styles from baroque and classical to modern and contemporary music.

Rajski has conducted at many important festivals all over the world, for example at Montpellier, Prague, Schleswig - Holstein, Passau, Warsaw, Ludwigsburg, Flanders, Grand Canaria, Tivoli and Copenhagen. All of them were highly praised and gained enormous recognition.

In addition to his own conducting commitments, Rajski has often performed as a guest conductor in Mexico, Greece, Hungary, CSFR,



France, Sweden, England, Germany and the Soviet Union. During recent years, Rajski has had the pleasure of conducting first-class soloists like Rostropovich, Zimerman, Szeryng, Dumay, Geringas, Frantz, Kogan, Eschenbach and Arrau.

In addition, Rajski, together with the Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot has made many recordings with EMI, Le Chant du Monde, Claves, Bis, Midas, Thorofon, Wifon, TACET, also television and radio appearances for German 3 Sat and the Polish Radio.

Since 1993 Rajski has also been the Artistic Director of the Polish Radio Symphony Orchestra in Warsaw.

And since 1998 Wojciech Rajski has taught conducting at The Music Academy in Frankfurt/Main.

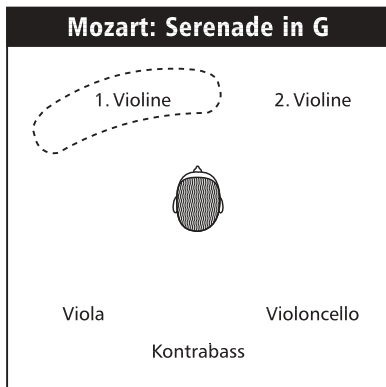
TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den ersten DVD-Audios und SACDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die 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. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei Surround-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die SACD 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, Mozart hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert und nicht dafür, dass die Musiker im Kreis oder sich gegenüber sitzen – und der Zuhörer in der Mitte! –, lässt sich wenig einwenden.



Außer: Mozart kannte weder die CD noch die SACD oder die DVD-Audio. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Apropos künstlich: Die Platzierung der Musiker auf dieser Aufnahme mag vielleicht künstlich erscheinen, der Klang nicht! Alle Instrumente klingen so unverfälscht wie immer bei TACET.

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.

Andreas Spreer

Mozart und der Ohrwurm

Das Phänomen des Ohrwurms, der melodischen Erfindung also, die, im Unterbewusstsein festgehakt und eingenistet, einen auf Schritt und Tritt verfolgt, oft sogar als Pein, als nicht abschüttelbare Qual empfunden, ist nie hinreichend erklärt und entschlüsselt worden. Ein Ohrwurm, so meint wohl mancher, sei eine eher primitive Angelegenheit, für musikalische Inhalte ohne Belang. Eine Art melodischer Tinnitus. Denn das, was man da vor sich hinpfeift oder -summt, das, was einen als inneres Gedudel bis in die Träume hinein verfolgt, ist von beliebigem künstlerischem Wert. Ja, wir müssen sogar vermuten, dass selbst die Ohrwürmer eines Arnold Schönberg oder gar eines Theodor Wiesengrund Adorno nie den komplexen Ansprüchen serieller Kompositionstechniken genügten, sondern ungleich einfacheren Regionen des musikalischen Emp- oder Erfindens entstammten. Sie zogen es daher vor, über Wesen, Qualität und Herkunft ihrer Ohrwürmer peinliches Schweigen zu bewahren. Dem Ohrwurm haftet denn auch der Ruch des Populistischen an. – ‚Der will sich bei mir einschleichen.‘ ‚Der ergreift Besitz ohne anzuklopfen.‘ Wo bleibt da, wenn die bewusste Steuerung der Sinneswahrnehmung und -verarbeitung ausfällt, das, was Adorno in seiner Typologie des musikalischen Verhaltens den „adäquaten Hörtypus“ nennt, jenes unschätzbare Quänzchen Überlegenheit, das

den musikalisch Gebildeten über die Masse der „emotionalen Hörer“ heraushebt?

Die melodische Erfindungsgabe Mozarts, seine Produktion an Ohrwürmern, wird in der Literatur oft als Nebenprodukt, als unwesentliches „Auch-das-noch!“ seiner unermesslichen Schöpferkraft angesehen. Nicht nur in der bemerkenswerten Mozart-Biographie Wolfgang Hildesheimers wird auf sie kaum Bezug genommen, als sei sie ein heißes Eisen. Die mehr als sieben Weisen der Musik sprechen über die Struktur seiner Werke, seine traumwandlerische Handhabung der Form, den emotionalen Gehalt seiner dramatischen Schilderungen, die Plastizität seiner Opernfiguren. Die Eingängigkeit seiner Melodien? Die Ohrwurmqualität hunderter seiner Themen? Die Sing- und Nachsingbarkeit seiner Opernarien? Es ist fast, als witterte man die Gefahr, den Mozartgegnern in die Hände zu spielen. Diese „niederen“ Eigenschaften seiner Musik stellen ihn ja gleichsam auf eine Stufe mit Schlagern und Operetten oder sogar mit den Eintagsfliegen der Popkultur. Das Misstrauen gegenüber der sogenannten „Eingängigkeit“ einer Melodie spiegelt sich in folgendem Satz Hildesheimers, der in eigentümlich apologetischer Haltung die Popularität der sogenannten „Kleinen Nachtmusik“ verteidigt. *„Dass die Spatzen es von den Dächern pfeifen, ändert nichts an der Qualität dieses Gelegenheitsstückes aus einer leichten, aber glücklichen Hand.“*

Populäres und Qualitätsanspruch also im Widerstreit. Wie hat uns da die moderne Trennung zwischen E und U verdorben. Mozart selbst wären diese Erwägungen mehr als fremd gewesen. Sie waren ihm schlicht unbekannt. Er schrieb und schrieb. Mehr oder weniger Unterhaltsames in loser, beliebiger Folge. Die Auftraggeber seiner Divertimenti, Serenaden und Cassationen – offenbar austauschbare Begriffe – sind oft nicht überliefert. Aber selbst den unscheinbarsten und ausschließlich zur Unterhaltung, nämlich zum höfischen Tanzvergnügen dienenden Werken, den scheinbar nur so nebenher und zum Broterwerb komponierten über 200 Tänzen für den Hof in Wien, zwischen Kaffeetrinken und Aufs-Klo-Gehen gefertigt, merkt man nur selten eine einschläfernde Routine an. Kaum einer macht sich die Mühe, diese hingelinkelten Alltagseinfälle zu betrachten. Hier, ähnlich wie in Schuberts riesiger Tänzesammlung, finden sich nicht wenige Beispiele seiner überbordenden musikalischen Fantasie, zwischen Konfektionsware Tänze voller rhythmischer Raffinesse, instrumentalen Witzes und melodisch-klanglicher Einmaligkeit – verborgen in den Trios gar Trauer und Melancholie.

„Dass es die Spatzen von den Dächern pfeifen“: Von Goethe wird gesagt, dass er sich nichts sehnlicher gewünscht habe als bei den Deutschen die Bekanntheit zu besitzen, die Keats in England genieße: Dessen Gedichte sänge man dort nämlich in den Kneipen. Mozart – gewiss nicht weniger eitel

und ruhsüchtig als der sieben Jahre ältere Dichter, der ihn um 41 Jahre überleben sollte – wurde zumindest einmal in seinem Leben Popularität, volkstümliche Zuneigung zuteil. Nach der Prager Aufführung des Figaro stellte er selbst nicht ohne Stolz fest, dass die Melodien der Oper auf der Gasse gesungen und gepfiffen wurden. Wohlgerückt, nicht die musikalischen Strukturen, die unglaublich feine Charakterisierung der Figuren, nein, die eingängigen Melodien hatten es den Menschen angetan, sie ließen sie nicht los. Ohrwürmer halt.

Betrachten wir die andere Seite der Medaille. Diejenigen, die große Musik geschaffen haben, aber nie oder selten gewitzschert, gesummt und gepfiffen werden. Ich meine nicht die „Modernen“. Nein, schon Brahms beneidete ja nicht zu Unrecht seinen Freund Dvořák aufgrund dessen überbordender melodischer Erfindungsgabe. Eine seiner populärsten Kompositionen (er nannte sie bescheiden „Bearbeitungen“), die „Ungarischen Tänze“, beinhalten nur dort haftbare Themen, wo die melodischen Erfindungen nicht von Brahms selbst, sondern aus der ungarischen Zigeunertradition stammen. In den Sinfonien findet sich kaum ein Stückchen Plärrbares, es sei denn, er hatte es vom Almhirt abgelauscht. Oder erst Wagner! Kaum ein Prominenter, der seine doch oft genug wiederholten Leitmotive während der kulinariischen Pausen auf dem grünen Hügel vor sich hinbrummt.

Wohlgemerkt, die Invention von Ohrwürmern hat nur bedingt mit musikalischer Qualität zu tun. Aber da, wo sie sich mit einem fulminanten kompositorischen Können und einem derart ingeniosen gestalterischen Vermögen vereint wie bei Mozart, entfaltet sie eine überwältigende Kraft, der sich weder das Bewusstsein (des „adäquaten Hörers“) noch das Unterbewusstsein (des „emotionalen Hörers“) entziehen kann. Eines der Werke, die ihre Popularität dem Ohrwurmcharakter ihrer Themen verdanken, ist die überbekannte und daher bei sogenannten Kennern vielgeschmähte sogenannte „Kleine Nachtmusik“, die er während der Arbeit am „Don Giovanni“ im August 1787 in Wien niederschrieb. Keiner wird mit Bestimmtheit sagen können, wann und wo er das berühmte Thema des Beginns zum erstenmal gehört hat. Es ist eine dieser Melodien, die man vermutlich schon beim ersten Hören zu kennen meint. Man trägt sie seit frühester Kindheit mit sich herum. Die neun Töne des Themenkopfes, auf zwei Takte verteilt, sind ausschließlich Teil des G-Dur-Dreiklangs, also der Tonika, die folgenden neun Teil des D-Dur- Dreiklangs mit Septime, also des Dominantseptakkords. Aufgabe an alle, die die musikalische Grundgrammatik kennen: Erfinden Sie mit derselben Grundstruktur eine Melodie mit Ohrwurmqualität. Warum will uns das so schwer gelingen? Und es geht so scheinbar simpel weiter: Dieses kleine musikalische Wunderwerk kommt ganze 10 Takte lang ohne Subdominante aus! (Man hat

sie allerdings auch bis dahin nicht vermisst.) Doch: Die Durchführung dieses ersten Satzes wechselt in fast jedem Takt die harmonische Farbe, stellt ein Paradebeispiel Mozarts meisterhafter hochdramatischer Durchführungskunst auf knappstem Raum und voller geistiger Kraft dar. Ist es diese geistige Kraft, die auch seine ohrwurmhaften melodischen Einfälle durchweht? Sind sie vielleicht zur gleichen Zeit populistisch und geistig? Welchen Maßstab haben wir, das zu beweisen? Reist da einer durch seine Musikwelt munter pfeifend zu Fuß und betrachtet sich zugleich als Luftschiffer vom heiteren Himmel? Ist es dieselbe Eigenschaft, die Thomas Mann einem seiner Lieblingshelden, dem biblischen Joseph andichtet: Dass er zugleich in der Tiefe und in der Höhe zuhause gewesen sei? Mozart war keiner, der sich im Wiener Himmel voller Geigen aufhielt, auch wenn er sich da auskannte. Er, der als Kind fast die gesamte zivilisierte Welt Europas bereist, alles Sehenswerte gesehen, alles Hörenswerte gehört und alle wichtigen Persönlichkeiten kennengelernt hatte, bewegte sich auch in seiner Musik in mehreren Welten gleichzeitig. Er war das Genie des „Sowohl als auch“. Da gerade diese Haltung aber im alltäglichen Leben kaum zu bodenständigem Handeln verleitet, musste er als bürgerliche Existenz scheitern.

Seine Musik aber berauscht und begeistert uns mit unverblasster Frische. Das Apollinische ihrer klaren Linien ist durchweht von dionysischer Genussfreude. Dabei wechseln

„Schlagermelodien“ mit tiefempfundenen Psychogrammen.

Die leise Melancholie einer Abschiedsstimmung, in der sich Sehnsucht und Trost mischen, färbt schon die äußere Heiterkeit der frühen Divertimenti KV 136 – 138, 1772, also im Alter von 16 Jahren in Salzburg geschrieben. Der Auftraggeber dieser geschliffenen Edelsteine ist ebensowenig bekannt wie der Anlass für die „Kleine Nachtmusik“. Die Werke tauchen in Mozarts Schaffen gleichsam aus dem Nichts auf, in kürzester Zeit und fast ohne Korrekturen aufgeschrieben, ähnlich kometenhaft, wie sein ganzes Leben. Leise klingt ein „es wäre schön gewesen“ an, eine verdeckte Trauer um die Vergänglichkeit des Schönen. Er, der Zerstreuungssüchtige, der Spieler, der Gesellschaftswütige, arbeitet und lebte sich förmlich zu Tode.

„Wahrscheinlich hat die Zäsur, die sein Tod bedeutet, noch nicht einmal Mozarts engste Mitwelt erschüttert, und niemand hat geahnt, als man am 6. Dezember 1791 den schwächlichen und verbrauchten Körper in ein dürrtiges Grab senkte, dass hier die sterblichen Reste eines unfassbar großen Geistes zu Grabe getragen wurden, ein unverdientes Geschenk an die Menschheit, in dem die Natur ein einmaliges, wahrscheinlich unwiederholbares – jedenfalls niemals wiederholtes – Kunstwerk hervorgebracht hat.“¹

Christoph Ullrich

Polnische Kammerphilharmonie – Sopot

Im Jahre 1982 gründete Wojciech Rajski ein Orchester, dem er den Namen „Polnische Kammerphilharmonie – Sopot“ gab. Das Orchester hat mit Solisten wie Rostropovich, Oistrach, Zimerman, Szyrnyng, Frantz, Geringas, Eschenbach auf nahezu allen bedeutenden Podien gespielt: Kennedy Center, Musikverein Wien, Saal Playel, Paris, Teatro Reale, Madrid, Leninger Philharmonie, Berliner Philharmonie, Gasteig in München, Gewandhaus zu Leipzig, Musikhalle in Hamburg, usw.

Die Polnische Kammerphilharmonie – Sopot hat über 40 CDs bei Plattenfirmen wie Claves, Le Chand du Monde, EMI, Thorofon, Midas, Wifon und TACET eingespielt.

Im Jahr 2002 feierte die Polnische Kammerphilharmonie-Sopot ihr 20-jähriges Jubiläum.

Wojciech Rajski

Wojciech Rajski studierte an der Musikakademie seiner Heimatstadt Warschau bei Prof. Bogusław Madey, sowie an der Musikhochschule Köln mit einem DAAD-Stipendium (1973) und besuchte Meisterkurse von Witold Rowicki in Wien.

In den Jahren 1971-1978 war er Kapellmeister am Großen Theater Warschau, parallel dazu 1974–1978 Dirigent an der Posener Philharmonie. Von 1978 bis 1981 war er als 1. Kapellmeister des Orchesters der Beethovenhalle Bonn engagiert, gleichzeitig

¹ Wolfgang Hildesheimer: Mozart, Suhrkamp 1977



künstlerischer Leiter der Posener Philharmonie. 1982 gründete er die Polnische Kammerphilharmonie – Sopot, mit welcher er Konzerte in den Vereinigten Staaten, China, Japan und in nahezu allen europäischen Ländern gab.

Er war Gastdirigent bei Orchestern in der CSSR, in Ungarn, der Sowjetunion, in Frankreich, Griechenland, Luxemburg, Schweden, Mexiko und in Deutschland. Mit Solisten wie M. Rostropowitsch, K. Zimerman, H. Szering, N. Gutman, D. Geringas, S. Meyer, L. Alva, H. Schiff u. v. a. dirigierte er auf den bedeutenden Podien der Welt: Gewandhaus zu Leipzig, Kennedy Center Washington, Musikverein

Wien, Sall Pleyel Paris, Teatro Reale Madrid, Concertgebouw Amsterdam etc.

Im Jahre 1993 wurde Wojciech Rajski zum Chefdirigenten des Radio Sinfonie Orchesters Warschau ernannt.

1997 übernahm er die Professur für Dirigieren und Orchesterausbildung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Zahlreiche CD-Aufnahmen liegen bei den Labels EMI, Le Chant du Monde, Claves, Koch, Thorofon, Bis, TACET, Wifon vor. Wojciech Rajski hat auch Aufnahmen für Sat 1, Sat 3 und ARD gemacht.

TACET Real Surround Sound

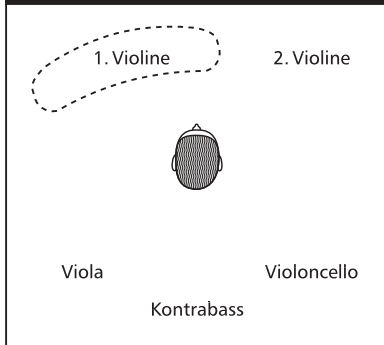
Du point de vue de la technique d'enregistrement, le SACD (ou DVD-Audio) offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVD-Audios et SACDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrière 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. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio / SACD, 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 facile d'opposer à cela un argument frappant : Mozart a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique et non pour que les musiciens se placent es cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Mozart ne connaissait ni le

Mozart: Serenade in G



CD, ni le SACD et le DVD-Audio, l'idée de support sonore étant artificielle en elle-même.

A propos d'artificialité: le placement des musiciens peut paraître artificiel, mais pas leur son. Le son, comme toujours chez TACET, se veut restitué au plus près de sa vérité.

L'idée de 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.

Andreas Spreer

Mozart et la rengaine

Le phénomène de la rengaine, ou plus précisément de l'invention mélodique qui s'enfonce dans le sub-conscient et s'y incruste, qui poursuit et est souvent ressentie comme un supplice, une torture dont il est impossible de se défaire, n'a jamais été vraiment expliqué ou élucidé. Une rengaine, pensent certains, serait une affaire plutôt primitive, d'aucun intérêt quant à son contenu musical. Une sorte d'accouphène mélodique. Pourtant, ce que l'on siffle ou fredonne en ce moment, ce qui poursuit certains jusque dans leurs rêves, possède une valeur artistique quelconque. On peut d'ailleurs supposer que même les rengaines d'un Arnold Schönberg ou même d'un Théodore Wiesengrund Adorno n'étaient pas à la hauteur des prétentions techniques sérielles de composition mais provenaient plutôt, de façon disproportionnée, des modestes domaines de la sensation et de l'imaginaire. Ils préférèrent pour cette raison garder un silence embarrassé sur la nature, la qualité et l'origine de leurs rengaines. L'odeur populiste reste aussi attachée à la rengaine. – « Il veut s'introduire chez moi. » « Il prend possession sans avoir frappé à la porte. » Où reste, si le contrôle délibéré de la perception et du travail sensoriels disparaît, ce que Adorno nomme, dans sa Typologie du comportement musical, le « type auditif adéquat », cette once inestimable de supériorité qui élève l'initié à la musique, au-dessus de la masse des « auditeurs émotionnels » ?

La faculté imaginative mélodique de Mozart, sa production en rengaines, est souvent considérée dans la littérature comme un produit secondaire, un « il ne manquait plus que cela ! » de peu d'importance, de son incommensurable force créatrice. Même dans la remarquable biographie sur Mozart de Wolfgang Hildesheimer, il ne sera à peine question de celle-ci, comme si l'on touchait là un sujet brûlant. Plus de sept sages en musique parlent là de la structure de ses œuvres, de sa manière irréaliste de manipuler la forme, de la teneur émotionnelle de ses représentations dramatiques, de la plasticité de ses figures d'opéras. Le côté frappant de ses mélodies ? La qualité de rengaine de certaines de ses thèmes ? Le fait que ses arias d'opéras soient chantables et possibles à répéter ? On a l'impression d'avoir peur d'œuvrer pour le compte des adversaires de Mozart. Les particularités « primitives » de sa musique le mettent en effet au même niveau que les airs à succès et les opérettes, ou même avec l'aspect éphémère de la Culture Pop. La méfiance à l'encontre du côté soi-disant « évocateur » d'une mélodie se reflète dans la phrase suivante de Hildesheimer qui défend, dans une singulière attitude apologetique, la popularité de la prétendue « Petite musique de nuit ». « *Que les moineaux la chantent des toits ne change rien à la qualité de cette pièce, écrite d'une plume légère tout en restant heureuse.* »

Quelque chose de populaire et un droit à la qualité entrent ici donc en conflit. Comme la séparation moderne entre musique sérieuse

et musique populaire de divertissement nous a corrompus ! Pour Mozart, ces considérations auraient été plutôt singulières. Elles lui étaient même tout simplement inconnues. Il écrivit et écrivit. Plus ou moins du divertissant, dans un ordre défilé et quelconque. Les noms des commanditaires de ses divertimenti, sérénades et cassations – termes apparemment interchangeables – ne sont souvent pas parvenus jusqu'à nous. Mais, même dans les petites œuvres les plus modestes, écrites la plupart du temps pour l'amusement, c'est à dire servant au divertissement de la danse de Cour, les plus de 200 danses composées pour la Cour de Vienne, apparemment en passant et pour gagner son pain, écrites pendant les pauses café et les allées venues aux toilettes, on ne remarque que rarement une routine soporifique. Presque personne ne se donne la peine de considérer de plus près ces inspirations journalières écrites en clin d'œil. Ici, comme dans l'immense recueil de danses de Schubert, se retrouvent d'assez nombreux exemples d'une fantaisie musicale débordante, entre articles de confection, danses emplies de finesses rythmiques, plaisanteries instrumentales et originalités sonores mélodiques – et aussi même affliction et mélancolie cachées dans les trios.

« *Que les moineaux le chantent des toits* » : On dit de Goethe qu'il n'aurait rien désiré plus ardemment que d'avoir chez les Allemands la notoriété dont jouissait Keats en Angleterre : on chantait en effet là-bas ses poèmes dans les cafés. Mozart – assurément aussi vaniteux

et avide de gloire que le poète de sept années plus âgé que lui, qui devait lui survivre 41 ans – vécut au moins une fois dans sa vie la popularité et la sympathie du peuple. Après la représentation de Figaro à Prague, il remarqua, non sans fierté, que les mélodies de son opéra étaient chantées et sifflées dans la rue. Bien entendu, non pas les structures musicales, les caractéristiques d'une incroyable finesse des personnages, non, mais les mélodies frappantes avaient plu aux gens pour ne plus les lâcher. Des rengaines somme toute.

Considérons l'envers de la médaille. Ceux qui ont créé de la grande musique sans jamais ou rarement avoir été chantonnés, fredonnés ou sifflotés. Je ne pense pas aux « Modernes ». Non, Brahms, déjà, enviait non sans raison son ami Dvorák en raison des facultés imaginatives mélodiques débordantes de ce dernier. Parmi ses compositions les plus populaires (il les nommait modestement « arrangements »), les « Danses hongroises » ne renferment des thèmes marquants qu'aux endroits où les inventions mélodiques ne proviennent pas de Brahms lui-même mais des traditions gitanes hongroises. On trouve difficilement dans les symphonies un passage pouvant être chantonné, à moins qu'il ne l'ait repris des bergers des alpages. Ou bien alors Wagner ! Il n'existe presque aucune célébrité qui chantonne ses Leitmotifs, pourtant assez souvent répétés, lors des pauses culinaires sur la célèbre verte colline.

Bien entendu, la découverte de la rengaine n'a que peu à voir avec la qualité musicale. Mais

là où elle s'unit à un savoir de composition fulgurant et une capacité de forme d'une telle ingéniosité, comme c'est le cas chez Mozart, elle développe une puissance grandiose qui ne peut se soustraire ni au conscient (de « l'auditeur adéquat ») ni au subconscient (« de l'auditeur émotionnel »). Une des œuvres qui doit sa popularité au caractère de rengaine de ses thèmes, est la soi-disant « Petite musique de nuit », connue de tous et de là souvent calomniée par les prétendus connaisseurs, que Mozart écrivit alors qu'il travaillait sur le « Don Giovanni », au mois d'août 1787 à Vienne. Personne ne pourra dire avec certitude où il entendit pour la première fois le célèbre thème du début. C'est une de ces mélodies que l'on croit vraisemblablement déjà connaître lors de la toute première écoute. On la porte déjà en soi depuis la plus petite enfance. Les neuf notes du début du thème, réparties sur deux mesures, font essentiellement partie de l'accord de sol majeur, donc de la tonique ; les neuf notes suivantes font, elles, partie de l'accord de ré majeur avec septième, donc de l'accord de septième de dominante. Un exercice pour tous ceux qui connaissent la théorie musicale de base : trouvez, avec cette même structure de base, une mélodie à qualité de rengaine. Pourquoi est-ce si difficile à obtenir ? Et cela continue avec apparemment la même simplicité : cette petite merveille musicale se passe durant plus de 10 mesures de sus-dominante ! (On ne l'a pourtant pas regrettée jusque-là) Et pourtant si : le développement de ce premier mouvement change presque chaque mesure de couleur har-

monique, montre un exemple typique chez Mozart d'un art du développement de maître hautement dramatique dans un espace minimum d'une grande force intellectuelle. Est-ce cette même force qui souffle aussi dans ses traits mélodiques à figure de rengaine ? Ces derniers sont-ils, peut-être, en même temps populistes et intellectuels ? Quels critères avons-nous pour le prouver ? Quelqu'un voyage-t-il à pied en sifflant allègrement à travers son univers musical et se contemple en même temps du haut d'un ciel serein, en navigateur des airs ? Est-ce cette même particularité que Thomas Mann attribue à l'un de ses héros préférés, le Joseph de la Bible : que celui-ci se serait senti chez lui dans les profondeurs et dans les hauteurs ? Mozart n'était pas de ceux qui s'attardent dans le ciel viennois plein de violons, même s'il connaissait aussi parfaitement ce milieu là. Lui, qui voyagea comme enfant presque dans tout le monde civilisé d'Europe, qui avait vu toutes les curiosités, tout ce qui se devait à être entendu et qui avait fait la connaissance de toutes les personnalités les plus importantes, se déplaçait aussi en même temps dans sa musique dans plusieurs univers. Il était le génie du « non seulement, ... mais encore ». Un tel comportement, justement, n'incitant pas à un commerce bien établi dans la vie de tous les jours, Mozart échut inexorablement dans son existence de bourgeois.

Sa musique, pourtant, nous enivre et nous passionne par une fraîcheur inaltérable. L'apolinien de ses lignes pures est entre-tissé de jouissance dionysiaque. Là, se relaient des « mélodies

d'airs en vogue » avec des profils psychologiques profondément ressentis.

La douce mélancolie d'une atmosphère d'adieux, dans laquelle se mélangent nostalgie et consolation, marque déjà l'extrême gaieté des premiers Divertimenti KV 136–138, écrits à Salzbourg à l'âge de 16 ans. Le commanditaire de ces pierres précieuses polies reste aussi inconnu que la raison pour laquelle a été écrite « La petite musique de nuit ». Les œuvres apparaissent dans l'œuvre de Mozart comme venues du néant, écrites dans un laps de temps extrêmement court et presque sans corrections, comme une comète, à l'image de sa vie. Doucement résonne un « cela aurait pu être beau », un regret caché pour la fragilité et le côté éphémère de la beauté. Lui, l'être avide d'amusements, le joueur, le forcené de mondanités, travailla et vécut littéralement à en mourir.

*« La Césure qu'a signifiée sa mort, n'a sans doute même pas ému les proches de Mozart et personne ne s'est douté, lorsque l'on a descendu, le 6 décembre 1791, ce corps chétif et usé dans une fosse misérable, qu'ici, les restes mortels d'un grand et insaisissable génie étaient portés en terre, un cadeau immérité à l'humanité, dans lequel la nature avait donné naissance à une œuvre d'art unique, qui ne pourrait vraisemblablement jamais se renouveler et qui ne s'est en tous cas jamais reproduit. »*¹

Christoph Ullrich

Polish Chamber Philharmonic Orchestra **List of artists**

Violin I:

Anna Wieczerek – leader
Anna Biadasz-Dolińska,
Bozena Budzich
Miroslaw Kellner
Maria Pokrywka
Anna Strojek

Violin II:

Jacek Koprowski – leader
Grazyna Kasprzyk-Glasczcz
Jacek Macidłowski
Arkadiusz Połetek,
Adriana Zgajewska

Viola:

Karol Jurewicz – leader
Marta Szyryńska

Violoncello:

Alicja Leoniuk-Kit – leader
Grazyna Michalec
Magdalena Miotek

Double bass:

Janusz Dobrowolski

¹ Wolfgang Hildesheimer : Mozart, Suhrkamp 1977

Impressum

Recorded in Bydgoszcz, Poland, April 2004

Technical equipment: TACET

Photos p. 2, 3, 4, 5, 6, 7: Jochen Trabant

Photos p. 12, 17: Joanna Siedlar

Photo Inlaycard: Peter Laenger

Cover picture: Hans-Ulrich Wagner

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Roland Kistner

Produced by Andreas Spreer

© 2005 TACET

© 2005 TACET

Sponsored by CHIPOLBROK and LOT ULG



The Western Electric tube shown on the front cover was not used for this recording. It is a very rare tube which is built into certain high-quality home amplifiers. It sets many a high end fan's heart beating faster. The artist Hans-Ulrich Wagner used it for his hand-coloured cover illustration.

Die auf der Vorderseite abgebildete Röhre von Western Electric wurde bei der Aufnahme nicht verwendet. Es handelt sich vielmehr um eine seltene Röhre, die in bestimmte hochwertige Heimverstärker eingebaut wird. Sie lässt die Herzen vieler High End Fans höher schlagen. Der Künstler Hans-Ulrich Wagner nahm sie als Vorlage für das handkolorierte Cover-Bild.

Le tube de Western Electric représenté sur la page de couverture ne fut pas utilisé lors de l'enregistrement. Il est ici plutôt question d'un tube rare qui sera monté dans certain amplificateur non professionnel de très haute qualité. Il fait battre plus vite les cœurs de nombreux fans de High End. L'artiste Hans-Ulrich Wagner le prit comme modèle pour cette image de couverture coloriée à la main.

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 mainly 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 meistens 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 véhiculant les graves n'est ici quasiment 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.

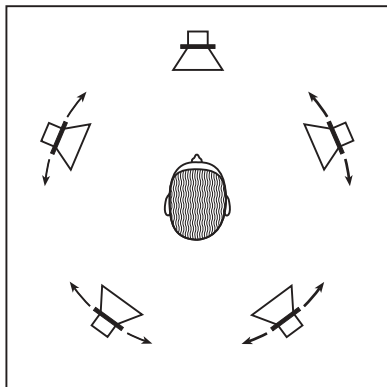
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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.



The Tube Only Night Music

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenade in G			
»Eine kleine Nachtmusik«			
KV 525		19'57	
1	Allegro	7'55	
2	Romance. Andante	6'14	
3	Menuetto. Allegretto	2'08	
4	Rondo. Allegro	3'39	
Divertimento in D			
KV 136 (125a)		17'31	
5	Allegro	6'06	
6	Andante	7'35	
7	Presto	3'48	
Divertimento in B (B flat Major)			
KV 137 (125b)		14'04	
8	Andante	7'35	
9	Allegro di molto	3'34	
10	Allegro assai	2'53	
Divertimento in F			
KV 138 (125c)		12'34	
11	Allegro	5'24	
12	Andante	5'12	
13	Presto	1'57	
total time:		64'24	

Polish Chamber Philharmonic Orchestra

Wojciech Rajski, conductor