

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound



## **TACET's Beethoven Symphonies**

Ludwig van Beethoven  
Symphonies nos. 5 & 6

Polish Chamber  
Philharmonic Orchestra  
Wojciech Rajski

## 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 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 DVD-Audio. 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 Beethoven 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 Beethoven 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.

### Producer's Notes

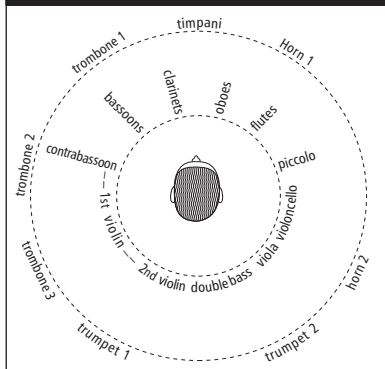
There are plenty of recordings of Beethoven's symphonies already! But the complete recording by Tacet is something special.

This surround sound recording had to be made because there was no existing recording of the symphonies in TACET's Real Surround Sound. And this is music which cries out for the true Surround Sound experience. Beethoven extending horizons again!

This pioneering recording procedure was developed in 1999 by TACET and has undergone subsequent improvement. The guiding principle is always the score itself. More than 30 of these issues are now available, and they all confirm how excitingly new and moving we can find familiar works. The listener's reaction to this type of recording is precisely not "I know this already".

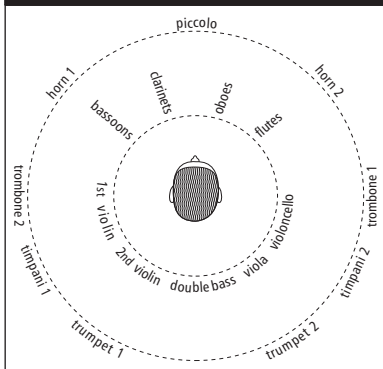
The two illustrations show how in this surround version the orchestra is grouped all round the listener. The reason why the players are thus arranged is explained on the DVD-As of symphonies nos. 7 and 8 (TACET D 149) and 1 and 2 (TACET D 157). Our guiding principle

## Beethoven: Symphony No. 5



is to give maximum clarity and transparency to the score. In this DVD-Audio further instruments are brought in but only in certain movements. In symphony no.5 Beethoven keeps to the traditional instrumentation until the finale, where he introduces three trombones, piccolo and contrabassoon, considerably extending the tonal range. It could almost be said that this is a moment musical history had been waiting for: the appearance of trombone, piccolo and contra-bassoon in a symphony orchestra! Since the horns are kept very busy throughout on the right-hand side, during the first three movements many a listener may well be asking what is missing on the left. However, whatever gap or gaps

## Beethoven: Symphony No. 6



there are are filled in the truly overpowering Finale, which becomes a resounding welcome for the new instruments.

The situation is quite different in symphony no.6. Here Beethoven again delays the enlargement of the instrumentation, but for different reasons. The trombone, piccolo and timpani are brought in in the fourth movement to enhance the effect of the storm, so the two timpani are heard from different sides. Like the piccolo, the timpani only appear in this movement. The trombones, which are still there in the last movement, play just nine powerful notes at the height of the storm. Whether the performance should depict a real storm (or a realistically bub-

bling brook in the second movement) has been discussed by many learned scholars and indeed by Beethoven himself. It seems to me that listeners should be allowed to imagine whatever they wish: it matters little whether or not they see pictures in their mind's eye, and if so, what pictures. Real Surround Sound conveys details that are less easy to hear in stereo; it makes the changes in instrumentation clearer and increases the evocative power of the music.

The uniqueness of these Beethoven recordings is thus partly a result of the new conceptions and aspects of recording technique, but also derives from the intelligent and highly musical interpretation of this grandiose music. They "overflow with music"! Wojciech Rajski and the Polish Chamber Philharmonia demonstrate that their performances together are always "in the forefront".

*Andreas Spreer*

## **Unequal Twins – Beethoven's Symphonies nos. 5 and 6**

In 1805 Napoleon's troops had occupied Vienna for the first time; only four years later they were back again to remind the Viennese people in even harsher terms that Europe was at war. The city was bombarded, its people lived in hardship and fear, and the future was uncertain. It may therefore seem a miracle that the arts continued to flourish under such drastic circumstances, a state of affairs which, in one of the most outstanding compositions of the time, we can still hear today.

In the time between the first and the second sieges of the Austrian capital, Beethoven composed one work after the other with phenomenal intensity, including the Razumovsky Quartets, the Violin Concerto and the *Waldstein Sonata*; and also his fifth and sixth symphonies. He noted down his first thoughts for them in 1803, close in time and thoughts to the *Eroica*, but he did not continue to develop the drafts until 1807 and 1808.

Together with a number of other new compositions, Beethoven presented his new symphonies to the people of Vienna on 22nd December 1808 as part of a major academy, the programme of which was most unusual in size and quality even by the standards of the time. In addition to the two symphonies a piano concerto was also performed (probably the fourth), the concert aria "Ah, perfido!", parts of the Mass in C and the so-called

Choral Fantasy; also, a special attraction was a "Fantasy on the Piano alone", played by Beethoven himself, who was famous as a brilliant improviser.

What later generations would surely see as a staggering concentration of masterworks was something the Viennese audience could barely tolerate: not just because of the music, but due to the circumstances under which it was first played. The theatre where the concert was held was unheated, but moreover, and even worse, the works performed had not been rehearsed adequately. "As regards the execution of this academy," we can read in an article from the *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, "it was insufficient in every respect." It is no wonder, therefore, that the first listeners did not understand the significance of this music: they could hardly guess what epoch-making works were concealed by the fog of noise they were being subjected to.

Symphonies nos. 5 and 6 were composed in parallel – a method which Beethoven otherwise only used for chamber music. The two symphonies were planned as a pair of works and they often refer to each other. The most obvious link between these unequal twins is their contrast: each work defines the genre of the symphony in contradiction to the other. The forward-surg-ing impulsiveness of the fifth symphony stands opposite the circling calm of the sixth symphony; the idyll replies to the drama of unleashed musical force. Yet

if you look and listen more closely, such a contrast turns out to be too bold and simple: the fifth symphony also has calm, almost contemplative moments, particularly in the second movement, whereas in the fourth movement of the sixth symphony, peaceful nature shows its aggressive side.

It would seem obvious to view the two works as the artist's reaction to the state of the world in the Napoleonic era. The fifth symphony draws on of a musical vocabulary originating from French revolutionary music. Beethoven had made use of it at intervals ever since his first symphony, but never so decisively as in the fifth, with its revolutionary "élan terrible" in the finale thanks to the addition of trombones, piccolos and contrabassoons which provide an unprecedented crescendo. In the sixth symphony Beethoven created a counter-pattern to the belligerent side of life: people's withdrawal to the country, nature and simple ways. Here too Beethoven was able to follow on from traditions and develop them in his own very particular way, starting with the Pastoral key of F Major, to the use of tone-portrait figures such as the rushing stream or the growl of thunder, right up to the use of simple stylistic techniques reminiscent of folk music motifs.

The title of "Sinfonia caratteristica", with which Beethoven chose to emphasise the unique nature of his sixth symphony as the "Pastoral Symphony", could also quite justifiably be applied to its sister work. The fifth

symphony too is thoroughly characterised by musical figures for which in Beethoven's day there was no familiar term. Subsequent generations invented the subtitle which has remained popular until today: the "Fate Symphony": this term goes back to an utterance allegedly made by Beethoven when explaining the four-note opening motif which sets the tone for the whole work, according to his – notoriously unreliable – biographer Anton Schindler: "Thus Fate knocks at the door!" Even if this statement was invented by Schindler – and there are a number of reasons for believing that it might well have been – one must at least admit that it describes the nature of the work, particularly the first movement, very well indeed. The term "fate" refers to a metaphysical authority, the counterpart to that visible and tangible world which the *Pastoral* describes in notes. The greatness of the idea in symphony number five corresponds to the choice of compositional elements: the development of a complex whole from a tiny seed, that untiring surge forward, the eruptions of sounds, and last but not least, in the transition from the scherzo to the finale, that splendidly enacted breakthrough from minor-key dark to the brilliant light of C major, whose gesture of triumph is unmistakable. The question of who is actually triumphing over whom is of secondary importance.

Compared with the abstract ideas of the fifth, that "Through Night to the Light" which

became a basic model of symphony composition in the 19<sup>th</sup> century, the references which Beethoven gives to the listener of the *Pastoral* seem mundane and almost trivial. The movement headings, such as "Scene by a brook", "Country folk merrymaking" or "Thunderstorm" indicate with utmost clarity the events within that world of experiences. On the surface the music does the same: the trio in the third movement suggests a hearty village dance which we can almost see with our ears; the thunderstorm scene is so noisy that we seem to feel the storm on our skin, and at the end of the "Scene by a brook" three birds – nightingale, quail and cuckoo, specifically named in the score – join their voices to give a little concert of natural sounds. Yet the birdsong trio is perhaps only the most distinctive example of how Beethoven transformed nature into music: the structures of the birdsong – the nightingale's motion in seconds accelerating to a trill, the quail's clinging to one note and the cuckoo's song in thirds – are vital elements of the whole movement, at the end of which they can be heard in the natural state, so to speak. Even the dance scene is not a true depiction of a village scene but based in highly refined principles of symphonic composition, which, however, unlike in the fifth, never push to the fore. Beethoven's comment that the *Pastoral* was more about the "expression of emotions" than about "painting" is one we should take seriously: for him, tone painting was some-

thing for amateurs; he viewed himself as a tone poet, one who did not merely copy nature but created new tones.

*Thomas Seedorf*

### **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.

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.

From 1993 to 2006 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 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 DVD-Audio nicht richtig genutzt. Es gibt sovieler weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorne herein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Beethoven 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: Beethoven 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.

## Anmerkungen des Herausgebers

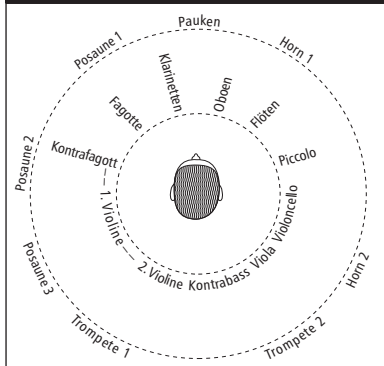
Es gibt viele Aufnahmen der Sinfonien Beethovens! Aber die Gesamteinspielung von TACET nimmt eine Sonderstellung ein.

Diese Aufnahme entstand zwangsläufig, weil es bisher noch keine Version der Sinfonien im (TACET) Real Surround Sound gab. Und weil diese Musik besonders nach dem echten Surround-Hörerlebnis ruft. Beethoven erweitert Horizonte!

Dieses Aufnahmeverfahren wurde im Jahr 1999 von TACET entwickelt und seitdem verfeinert. Richtschnur ist die Partitur. Mittlerweile gibt es über 30 Veröffentlichungen dieser Art. Sie alle belegen, wie aufregend neu scheinbar altbekannte Werke klingen und berühren können. „Das kenne ich schon“ gilt bei dieser Art der Aufnahme eben nicht.

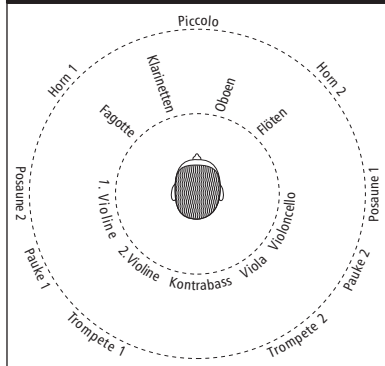
Die beiden Abbildungen illustrieren die Aufstellung des Orchesters rund um den Hörer herum. Warum die Musiker so sitzen, wurde schon bei den Sinfonien Nr. 7 & 8

## Beethoven: Sinfonie Nr. 5



(TACET D 149) bzw. Nr. 1 & 2 (TACET D 157) erläutert. Klarheit und Durchsichtigkeit der Partitur ist die Richtschnur. Bei dieser DVD-Audio kommen weitere Instrumente dazu, und zwar nur bei einzelnen Sätzen. So bleibt die 5. Sinfonie bis zum Finalsatz bei der klassischen Besetzung. Dort treten drei Posaunen, eine Pikkoloflöte und ein Kontrafagott hinzu und erweitern damit den Klangumfang erheblich. Fast könnte man sagen, die Musikgeschichte hat auf diesen Moment gewartet: Der Eintritt von Posaune, Pikkoloflöte und Kontrafagott ins Sinfonieorchester! Da die Hörner auf der rechten Seite immer gut zu tun haben, mag sich während der ersten drei Sätze mancher Hörer fragen, ob

## Beethoven: Sinfonie Nr. 6



etwas auf der linken Seite fehlt. So ist es. Das wahrlich gewaltige Finale füllt die Lücke(n) und gerät damit zu einem Willkommensfest für die neuen Instrumente.

Ganz anders in der 6. Sinfonie: Hier wartet Beethoven auch mit der Erweiterung einige Sätze ab, allerdings aus anderen Gründen. Posaunen, Pikkoloflöte und Pauken sind dazu ausersehen, die Wirkung des Gewitters im 4. Satz zu erhöhen. Darum auch ertönen die beiden Pauken von verschiedenen Seiten; sie tauchen wie die Pikkoloflöte nur in diesem Satz auf (die Posaunen bleiben beim letzten Satz dabei). Die beiden Posaunen spielen in diesem Satz jeweils ganze 9 Töne auf dem Höhepunkt des Sturms. Die Frage, ob man

sich wirklich einen realen Sturm dabei ausmalen soll (und eine „Szene am Bach“ beim zweiten Satz usw.), das wurde von beruflichen Wissenschaftlern und nicht zuletzt von Beethoven selbst kommentiert. Ich meine, jeder mag sich vorstellen, was ihm in den Sinn kommt. Aber ganz gleichgültig, ob der Hörer sich Bilder dabei denkt und welche: Der Real Surround Sound vermittelt Details, die in Stereo weniger gut hörbar sind, er verdeutlicht die Veränderungen in der Instrumentation, und er steigert die suggestive Wirkung der Musik.

Die Sonderstellung dieser Beethoven-Aufnahmen kommt einerseits also durch die neuen Konzeptionen und Aspekte der Aufnahmetechnik zustande; andererseits durch die musikantische und geistreiche Interpretation der grandiosen Musik. Sie „quellen über vor Musik“! Wojciech Rajski und die Polnische Kammerphilharmonie zeigen, dass sie „ganz vorne“ mitspielen.

*Andreas Spreer*

## **Ungleiche Zwillinge – Beethovens Symphonien Nr. 5 und 6**

Im Jahr 1805 hatten Napoleons Truppen erstmals Wien besetzt, nur vier Jahre später kehrten sie noch einmal zurück und ließen die Wiener noch deutlicher als zuvor spüren, dass Europa sich im Krieg befand. Die Stadt wurde beschossen, es herrschte Not und Angst, die Zukunft war ungewiss. Da erscheint es fast wie ein Wunder, dass die Künste in Wien weiterzublühen vermochten, wenn auch unter drastischen Bedingungen, die in einigen der herausragenden Kompositionen dieser Zeit gleichsam bis heute nachklingen.

In der Zeit zwischen der ersten und der zweiten Belagerung der österreichischen Hauptstadt komponierte Beethoven mit einer ungeheueren Intensität Werk um Werk, darunter neben den Rasumowsky-Quartetten, dem Violinkonzert oder der *Waldstein-Sonate* auch die Symphonien 5 und 6. Erste Gedanken zu beiden Werken notierte er sich zwar bereits 1803, d. h. in zeitlicher und ideeller Nähe zur *Eroica*, zur Ausarbeitung der Skizzen kam er aber erst in den Jahren 1807 und 1808.

Gemeinsam mit mehreren anderen neuen Kompositionen stellte Beethoven seine symphonischen Novitäten dem Wiener Publikum am 22. Dezember 1808 im Rahmen einer großen Akademie vor, deren Programm selbst nach den Maßstäben der damaligen Zeit hinsichtlich seines Umfangs und Anspruchs außergewöhnlich war. Neben den beiden

Symphonien erklangen ein Klavierkonzert (wahrscheinlich das vierte), die Konzertarie „Ah, perfido!“, Teile der C-Dur-Messe sowie die sogenannte Chorfantasie; außerdem war als Attraktion eine „Fantasie auf dem Clavier allein“ angekündigt, gespielt von Beethoven selbst, der als begnadeter Improvisator berühmt war.

Was späteren Generationen als geradezu unfassbare Konzentration von Meisterwerken erscheinen musste, war für das Wiener Publikum eine Zumutung. Das lag freilich nicht unbedingt nur an der Musik selbst, sondern auch an den Umständen ihres ersten Erklingsen. Das Theater, in dem das Konzert stattfand, war ungeheizt, vor allem aber waren die Werke, die zur Aufführung gelangten, unzulänglich geprobt. „Was die Exekutur dieser Akademie betrifft“, so ist in einem Bericht der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung zu lesen, „so war sie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen.“ So ist es kaum verwunderlich, dass die Bedeutung dieser Musik den ersten Hörern verschlossen blieb – sie konnten kaum ahnen, welche epochale Werke sich hinter den Klangschiern verbargen, die man ihnen zumutete.

Die Symphonien 5 und 6 entstanden in einem parallel laufenden Kompositionsprozess – eine Arbeitsweise, die Beethoven sonst nur bei Kammermusikwerken anwandte. Die beiden Symphonien sind als Werkpaar konzipiert und vielfach aufeinander bezogen. Die offenkundigste Beziehung zwischen diesen so

ungleichen Zwillingen ist die des Kontrastes: Jedes der beiden Werke definiert die Gattung Symphonie im Widerspruch zum jeweils anderen. Der nach vorne drängenden Impulsivität der 5. Symphonie steht die in sich kreisende Ruhe der 6. Symphonie gegenüber, auf das Drama entfesselter Klanggewalten antwortet die Idylle. Sieht und hört man etwas genauer hin, erweist sich eine solche Gegenüberstellung freilich als allzu plakativ. Auch die 5. Symphonie hat – im zweiten Satz vor allem – ruhige, fast kontemplative Momente, während sich in der 6. Symphonie die sonst so friedliche Natur im vierten Satz auch von ihrer aggressiven Seite zeigt.

Es liegt nahe, in beiden Werken eine künstlerische Reaktion auf den Weltzustand der napoleonischen Zeit zu sehen. Die 5. Symphonie bedient sich eines musikalischen Vokabulars, dessen Quelle der Fundus der französischen Revolutionsmusik ist. Auf ihn griff Beethoven seit seiner 1. Symphonie verschiedentlich zurück, nie allerdings mit einer solchen Entschiedenheit wie in der Fünften, die den revolutionären „*élan terrible*“ im Finale durch die Hinzunahme von Posaunen, Piccoloflöte und Kontrafagott auch klanglich zu einer bis dahin im Wortsinne unerhörten Steigerung treibt. In der 6. Symphonie gestaltete Beethoven einen Gegenentwurf zur kämpferischen Seite des Lebens, den Rückzug des Menschen aufs Land, in die Natur und zu den einfachen Menschen. Auch hier konnte Beethoven an Traditionen

anknüpfen und diese in ganz eigener Weise weiterentwickeln, angefangen mit der Pastoraltonart F-Dur über den Gebrauch tonmalerischer Figuren wie jenen, die das Rauschen des Baches oder das Grollen des Donners darstellen, bis hin zur Verwendung einfacher Satztechniken, die sich an Modellen der Volksmusik orientieren.

Die Kennzeichnung als „Sinfonia caratteristica“, mit der Beethoven die Eigenart seiner Sechsten als „Pastoral-Sinfonie“ unterstreichen wollte, lässt sich mit Fug und Recht auf das Schwesterwerk übertragen. Auch die Fünfte ist eine durch und durch von musikalischen Charakteren geprägte Symphonie, die sich allerdings zur Beethoven-Zeit nicht auf eine geläufige Formel bringen ließen. Erst spätere Generationen erfanden den bis heute populären Beinamen „Schicksals-Symphonie“. Er geht zurück auf einen Ausspruch, mit dem Beethoven nach dem Zeugnis seines – bekanntermaßen chronisch unzuverlässigen – Biographen Anton Schindler das die ganze Symphonie prägende viertönige Eröffnungsmotiv erläuterte: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Auch wenn dieses Diktum Schindlers Erfindung wäre – und manches spricht dafür, dass es so ist –, so muss man ihm doch zugute halten, dass es den Charakter vor allem des ersten Satzes sehr gut trifft. Mit dem „Schicksal“ ist eine metaphysische Instanz angesprochen, das Gegenstück zu jener sicht- und spürbaren Welt, von der die *Pastorale* in Tönen spricht.

Der Größe der Idee entspricht in der Fünften die Wahl der kompositorischen Mittel: die Entwicklung eines komplexen Ganzen aus einer geradezu winzigen Keimzelle, das rastlose Streben nach vorn, die Eruptionen der klanglichen Mittel und nicht zuletzt der im Übergang vom Scherzo zum Finale großartig inszenierte Durchbruch vom Moll-Durkel ins Licht des strahlenden C-Durs, dessen Triumphgeste unmissverständlich ist. Die Frage, wer da eigentlich über wen oder was triumphiert, wird dabei zur Nebensache.

Gegen den abstrakten Ideengang der Fünften, jenes „Durch Nacht zum Licht“, das zu einem Grundmodell symphonischen Komponierens im 19. Jahrhundert wurde, wirken die Hinweise, die Beethoven dem Hörer der *Pastorale* gibt, beinahe banal. Satzüberschriften wie „Szene am Bach“, „Lustiges Beisammensein der Landleute“ oder „Donner Sturm“ verweisen mit kaum zu überbietender Deutlichkeit auf Geschehnisse innerhalb der diesseitigen Erfahrungswelt. Die Musik tut das, vordergründig betrachtet, auch: Das Trio im dritten Satz suggeriert einen derben Dorftanz, den man geradezu mit den Ohren zu sehen meint; die Gewitterszene ist so geräuschhaft, dass man den Sturm auf seiner Haut zu spüren glaubt, und am Ende der „Szene am Bach“ vereinigen gar drei Vögel – Nachtigall, Wachtel und Kuckuck, die in der Partitur ausdrücklich genannt werden – ihre Stimmen zu einem kleinen Konzert aus Naturlauten. Das Vogelertzert

ist aber nur das vielleicht hervorstechendste Beispiel dafür, wie Beethoven Natur in Musik verwandelt: Die strukturellen Eigenschaften der Vogelrufe – die sich beschleunigende Sekundbewegung der Nachtigall, das Festhalten einer Tonhöhe bei der Wachtel und die Terz des Kuckucks – sind prägende Elemente des ganzen Satzes, an dessen Ende sie gleichsam in ihrem Naturzustand hörbar werden. Auch der Tanzsatz ist kein getreues Klangabbild einer dörflichen Szene, sondern beruht auf dem höchst differenzierten Einsatz symphonischer Kompositionsprinzipien, die sich aber, anders als in der Fünften, nie in den Vordergrund drängen. Beethovens Hinweis, es ginge in der *Pastorale* mehr um den „Ausdruck der Empfindungen“ als um „Mahlerei“, ist ernst zu nehmen: Tonmalerei war für ihn eine Angelegenheit für Dilettanten, er selbst aber verstand sich als Tondichter, der Natur nicht einfach nachahmt, sondern in Tönen neu gestaltet.

*Thomas Seedorf*

## **Polnische Kammerphilharmonie – Sopot**

Im Jahre 1982 gründete Wojciech Rajski aus talentierten jungen Streichern seines Landes ein Orchester, dem er den Namen «Polnische Kammerphilharmonie – Sopot» gab. Nach sorgfältiger Probenarbeit gab dieses Streichorchester sein Debüt in der Warschauer Philharmonie.

Bald folgten ausgedehnte Tourneen durch Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, Schweden, Österreich, die Schweiz, USA, China und mehrere Länder Osteuropas. Im Jahre 1984 erweiterte der Dirigent die ursprünglich in reiner Streicherbesetzung auftretende Kammerphilharmonie bis zur Formation als klassisches Orchester.

In dieser vergrößerten Besetzung hat das Orchester mit Solisten wie Rostropovich, Oistrach, Zimerman, Szeryng, Frantz, Geringas, Eschenbach auf nahezu allen bedeutenden Podien gespielt: Kennedy Center, Musikverein Wien, Sall Pleyel Paris, Teatro Reale Madrid, Leningrader Philharmonie, Berliner Philharmonie, Gasteig in München, Gewandhaus zu Leipzig, Musikhalle in Hamburg, usw.

Bei vielen Festivals wie Festival in Montpellier, Europäische Musikwochen Passau, Prager Frühling, Schleswig-Holstein Musikfestival, Warschauer Herbst, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Festival de Musica de Canarias, Gran Canaria, Tivoli Musik Festival, Kopenhagen, trat das Orchester mit großem Erfolg auf.

In den USA gab das Orchester 1987 und 1999 Konzerte in New Jersey, Missisipi, Arkansas, Georgia, Radford, New York (Metropolitan Museum) und Washington (J. F. Kennedy Center).

1990 war das Orchester zu Gast in China. Im selben Jahr gab es in Deutschland eine Reihe von Konzerten mit dem jungen Pianisten Kevin Kenner, der Preisträger beim Chopin Wettbewerb wurde.

Im Jahr 1997 waren sie wieder gemeinsam auf Tournee, diesmal in Japan und spielten u. a. in Tokyo, Hiroshima, Osaka, Nagoya.

Im Jahr 2002 feierte die Polnische Kammerphilharmonie – Sopot ihr 20-jähriges Jubiläum. Im Herbst 2003 reiste das Orchester zum ersten Mal durch Süd America, wo es im Rahmen des Festivals «International Cervantino» in Mexico zahlreiche Konzerte gab.

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

## **Wojciech Rajski**

studierte an der Musikakademie seiner Heimatstadt Warschau bei Prof. Boguslaw Madey sowie an der Musikhochschule Köln 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 leitete er als 1. Kapellmeister das Orchester der Beethovenhalle Bonn, gleichzeitig als künstlerischer Leiter die 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 bedeutendsten Podien der Welt: Gewandhaus zu Leipzig, Kennedy Center Washington, Musikverein Wien, Sall Pleyel Paris, Teatro Reale Madrid, Concertgebouw Amsterdam etc.

Von 1993 bis 2006 war Wojciech Rajski Chefdirigent des Radio Sinfonie Orchesters Warschau.

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, Wifon und TACET vor.

## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD-Audio (ou SACD) 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 : Beethoven 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 Beetho-

ven ne connaissait ni le 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.

### Notes de l'éditeur

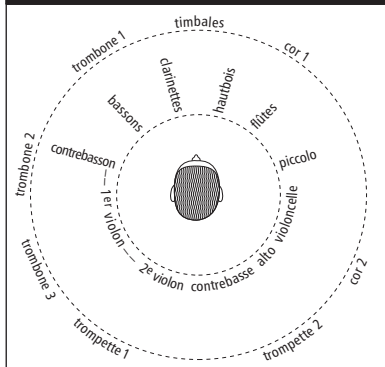
Il existe de nombreux enregistrements des symphonies de Beethoven ! Mais l'intégralité des enregistrements de TACET occupe une place privilégiée.

La version Surround sur ce DVD-Audio vit bien évidemment le jour parce qu'il n'existait encore aucun enregistrement des symphonies en (TACET) Real Surround Sound. Et parce que cette musique réclame tout particulièrement le véritable événement-auditif-Surround. Beethoven élargit les horizons !

Cette technique d'enregistrement fut élaborée par TACET en 1999 et depuis affirmée. La ligne conductrice est la partition. Il existe entre temps plus de 30 parutions de ce genre. Elles prouvent toutes que des œuvres apparemment connues depuis longtemps peuvent sonner et toucher l'auditeur d'une façon passionnément nouvelle. Le « Je



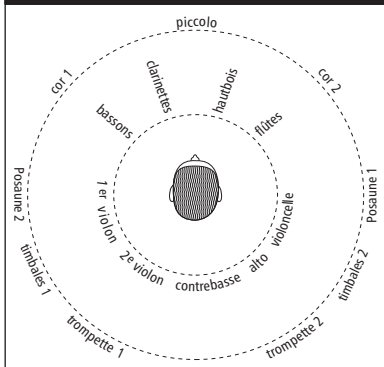
## Beethoven: Symphonie N° 5



connais déjà» n'est pas valable pour ce genre d'enregistrement.

Les deux illustrations montrent la disposition de l'orchestre tout autour de l'auditeur. La raison pour laquelle les musiciens sont ainsi placés se trouve déjà expliquée dans les symphonies n° 7 et n° 8 (TACET D 149) ou n° 1 et n° 2 (TACET D 157). La clarté et la transparence de la partition sont le fil conducteur. D'autres instruments apparaissent dans ce DVD-Audio, et cela, seulement dans certains mouvements. La cinquième symphonie conserve jusqu'à son mouvement Finale une distribution classique. Dans ce dernier s'ajoutent trois trombones, une flûte piccolo et un contrebasson, augmentant ainsi considérablement l'étendue sonore.

## Beethoven: Symphonie N° 6



On pourrait presque dire que l'Histoire de la musique a attendu ce moment : l'entrée du trombone, du piccolo et du contrebasson à l'intérieur de l'Orchestre symphonique ! Les cors ayant toujours beaucoup à jouer du côté droit, certains auditeurs pourront se demander s'il manque quelque chose sur la gauche. C'est exact. Le Finale sans aucun doute d'une très grande puissance emplit le ou les vides et devient ainsi une véritable fête de bienvenue pour ces nouveaux instruments.

C'est tout autrement dans la sixième symphonie : Beethoven attend ici aussi pour élargir certains mouvements ; cependant pour d'autres raisons. Trombone, piccolo et timbales sont destinés là à augmenter l'effet

d'orage dans le quatrième mouvement. C'est pour cela que le son des deux timbales arrive de différents côtés ; elles n'apparaissent, comme les piccolos, que dans ce mouvement (les trombones demeurent dans le dernier mouvement). Les deux trombones ne jouent chacun dans ce mouvement que 9 notes, au paroxysme de la tempête. La question de se représenter là une véritable tempête (et une « scène au bord du ruisseau » dans le deuxième mouvement etc.) fut commentée par d'éminents spécialistes et surtout par Beethoven lui-même. Pour ma part, je pense que chacun peut se représenter ce qui lui vient à l'esprit. Mais le fait que l'auditeur s'imagine ou non des images, et lesquelles, n'a aucune d'importance : le Real Surround Sound apporte des détails qui sont plus difficiles à entendre en stéréo, souligne les changements dans l'instrumentation et amplifie l'effet suggestif de la musique.

La place très particulière occupée par ces enregistrements de Beethoven résulte donc d'un côté, de conceptions et d'aspects différents de la technique d'enregistrement et d'un autre côté de l'interprétation musicienne et pleine d'esprit de cette grandiose musique. Ils « débordent de musique » ! Wojciech Rajski et la Philharmonie polonaise de chambre montrent qu'ils jouent sur « le tout devant de la scène ».

*Andreas Spreer*

## **De fausses sœurs jumelles – la cinquième et la sixième symphonie de Beethoven**

Les troupes de Napoléon, ayant occupé la première fois en 1805 la ville de Vienne, y retournèrent quatre années plus tard et firent alors sentir aux viennois, de façon cette fois encore plus dure que l'Europe était en guerre. La ville fut bombardée, la peur et la misère y régnèrent, l'avenir devint incertain. Cela paraît être presque un miracle que les arts à Vienne aient encore pu continuer de prospérer, même dans les conditions extrêmement difficiles que l'on peut encore deviner aujourd'hui dans certaines des compositions éminentes de cette époque.

Dans les années entre les deux périodes de siège de la capitale autrichienne, Beethoven composa œuvre sur œuvre avec une incroyable intensité, dont aussi, à côté des quatuors Rasumovsky, du concerto pour violon ou de la *Sonate Waldstein*, la cinquième et la sixième symphonie. Il nota certes les premières esquisses de ces œuvres dès 1803, plus proche donc dans le temps et les idées de la *Symphonie Héroïque*, mais n'entreprit la composition proprement dite que dans les années 1807 et 1808.

Beethoven, avec plusieurs autres nouvelles compositions, présenta ses nouveautés symphoniques au public viennois, le 22 décembre 1808, dans le cadre d'une grande académie dont le programme, même d'après

les critères de l'époque, était pour le moins inhabituel du point de vu de son ampleur et de ses exigences. Avec les deux symphonies, furent joués un concerto pour piano (vraisemblablement le quatrième), l'Aria de concert « Ah, perfido ! », des parties de la messe en do majeur ainsi que la Fantaisie dite Fantaisie pour chœur ; à part cela, comme attraction, fut annoncée une « Fantaisie sur piano seul », jouée par Beethoven lui-même, qui était déjà célèbre pour l'extraordinaire qualité de ses improvisations.

Ce qui parut être plus tard aux générations suivantes une concentration inimaginable de chef-d'œuvres, fut inacceptable pour le public viennois. Cela ne venait bien sûr pas obligatoirement seulement de la musique en elle-même, mais aussi des circonstances dans lesquelles celle-ci fut jouée pour la première fois. Le théâtre où eut lieu le concert n'était pas chauffé et surtout, les œuvres qui y furent jouées n'avaient pas suffisamment été répétées. « En ce qui concerne l'exécution de cette académie », peut-on lire dans un article du *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* « on ne put la qualifier, à tous points de vue, que d'insuffisante ». Il n'est donc pas étonnant que la signification de ces musiques demeura impénétrable aux premiers auditeurs – ils ne pouvaient pas deviner quelles œuvres d'exception se cachaient derrière le barbouillage sonore qu'on leur imposa.

La cinquième et la sixième symphonie furent composées dans un processus de

composition se déroulant de façon parallèle, une manière de travailler que Beethoven n'utilisait d'habitude que pour des œuvres de musique de chambre. Les deux symphonies sont conçues comme paire et se réfèrent en maint points l'une à l'autre. Le rapport le plus évident entre ces deux jumelles si différentes est celui du contraste : Chacune des deux œuvres définit le genre de la symphonie en contradiction chaque fois avec d'autres. L'impulsivité allant de l'avant de la cinquième symphonie fait face à la sérénité tournant sur elle-même de la sixième symphonie, au drame des violences sonores déchaînées répond une idylle. Si l'on regarde d'un peu plus prêt et si l'on écoute plus attentivement, une telle confrontation paraît être bien entendu beaucoup trop évidente. La cinquième symphonie possède aussi – surtout dans le deuxième mouvement – des moments de paix presque contemplatifs, alors que dans la sixième symphonie, la nature habituellement si paisible se montre dans le quatrième mouvement aussi sous un jour agressif.

On tend à voir dans ces deux œuvres une réaction artistique à la situation mondiale de l'époque napoléonienne. La cinquième symphonie emploie un vocabulaire musical dont les sources abreuvent aussi la musique française révolutionnaire. Beethoven se servit, dès sa première symphonie, à plusieurs reprises de celles-ci, mais cependant jamais avec une détermination telle que dans sa cinquième symphonie qui, elle, mène aussi

du point de vue sonore, le soi-disant « élan terrible » révolutionnaire dans le Final, à travers l'ajout de trombones, de piccolo et de contrebasson, à un accroissement sonore encore jamais entendu jusque-là. Dans la sixième symphonie, Beethoven présente un contreprojet à l'aspect combattant de la vie : le retour des hommes à la campagne, à la nature et aux hommes simples. Beethoven put, là aussi, renouer avec les traditions et développer celles-ci à sa propre manière, en commençant par la tonalité pastorale de fa majeur, passant par l'utilisation de figures musicales descriptives comme celles représentant le bruit d'un ruisseau ou le grondement du tonnerre et allant jusqu'à l'utilisation de techniques simples de composition s'orientant aux modèles de la musique populaire.

La caractérisation de « Sinfonia caractéristique » avec laquelle Beethoven voulait souligner la particularité de sa sixième symphonie comme « symphonie pastorale », s'applique à juste titre aussi à son œuvre sœur. La cinquième est aussi une symphonie tout à fait imprégnée de caractères musicaux qui ne se laissent pas résumer à l'époque de Beethoven en une simple formule. Il fallut attendre les générations suivantes pour trouver le surnom encore populaire aujourd'hui de « Symphonie du destin ». Celui-ci se réfère à un mot par lequel Beethoven, d'après le témoignage de son biographe – célèbre pour son manque constant de fiabilité – Anton Schindler, avait expliqué le motif d'ouverture de

quatre notes marquant toute la symphonie : « Le destin frappe ainsi à la porte ! » Même si ce dicton n'avait été qu'une invention de Schindler – ce que tout porte à croire – on doit pourtant lui concéder que cela correspond quand même très bien au caractère, surtout, du premier mouvement. Avec le « destin », c'est d'une instance métaphysique dont il est question, le pendant de ce monde visible et perceptible dont parle par les sons la *Pastorale*. La grandeur de l'idée correspond dans la cinquième symphonie au choix des moyens de composition : le développement d'un tout complexe partant d'une origine tout à fait minime, une poussée continue vers l'avant, des irrptions de moyens sonores, sans oublier la percée formidablement mise en scène, dans le passage menant du Scherzo au Final, du sombre mode mineur vers la lumière de l'éclatant do majeur, dont le geste triomphal est sans équivoque. La question, qui triomphe en fait de qui, n'y est là que secondaire.

À côté du cheminement abstrait des idées de la cinquième, ce « à travers la nuit vers la lumière » qui devint un modèle de base pour la composition symphonique du XIX<sup>ième</sup> siècle, les indications que Beethoven donne aux auditeurs de la *Pastorale* semblent presque banales. Les titres des mouvements comme « Scène au bord d'un ruisseau », « Réunion joyeuse de gens de campagne » ou « Tonnerre. Tempête. » se réfèrent de façon presque inégalable à des événements de la vie

réelle. La musique le fait, tout du moins en apparence, aussi : le Trio du troisième mouvement suggère une danse villageoise dans toute sa rusticité, que l'on pense presque voir avec les oreilles ; la scène d'orage est si bruyante que l'on croit sentir le vent de la tempête sur la peau et à la fin de la « Scène au bord d'un ruisseau », trois oiseaux – rossignol, caille et coucou, explicitement nommés dans la partition – associent même leurs voix pour donner un concert de sons tirés de la nature. Le trio des oiseaux n'est pourtant que l'exemple, peut-être le plus frappant, comment Beethoven transforme la nature en musique : les particularités structurelles d'un chant d'oiseau – les mouvements de secondes allant en accélérant d'un rossignol, la tenue d'un son chez la caille et la tierce du coucou

– sont des éléments marquants de tout un mouvement, à la fin duquel ils deviennent en quelque sorte audibles sous leurs formes naturelles. Le mouvement de danse n'est pas non plus un tableau sonore fidèle d'une scène de village mais repose sur un travail hautement différencié de principes de composition symphoniques qui, autrement que dans la cinquième, ne s'imposent pourtant jamais au tout premier plan. La remarque de Beethoven, qu'il fut plus question pour lui dans la *Pastorale* de « l'expression de sentiments » que de « peinture » est à prendre au sérieux : la musique descriptive était affaire d'amateurs, lui-même se prenait pour un poète des sons, qui n'imitait pas simplement la nature mais la remodelait entièrement en sons.

*Thomas Seedorf*

## **Philharmonie de Chambre de Pologne – Sopot**

En 1982, Wojciech Rajski fonda, avec de jeunes instrumentistes à cordes de talent de son pays, un orchestre qu'il nomma « Philharmonie de Chambre de Pologne – Sopot ». Après avoir minutieusement répété, cet orchestre à cordes fit ses débuts à la Philharmonie de Varsovie.

De grandes tournées de concerts suivirent bientôt à travers l'Allemagne, la France, l'Italie, l'Espagne, la Suède, l'Autriche, la Suisse, les Etats-Unis, la Chine et plusieurs pays d'Europe de l'Est. En 1984, le chef d'orchestre agrandit la Philharmonie de Chambre, ne s'étant produit jusque-là qu'en ensemble d'instruments exclusivement à cordes, à une formation d'orchestre classique.

L'orchestre a joué dans cette formation agrandie avec des solistes comme Rostropovitch, Oistrach, Zimerman, Szeryng, Frantz, Geringas et Eschenbach sur presque toutes les scènes de concert de renom : le Kennedy Center, la Musikverein de Vienne, la Salle Pleyel de Paris, le Teatro Real de Madrid, la Philharmonie de Leningrad, la Philharmonie de Berlin, le Gasteig de Munich, la Gewandhaus de Leipzig, la Musikhalle de Hambourg etc.

L'orchestre remporta d'immenses succès lors de nombreux festivals comme le Festival de Montpellier, les Semaines Musicales Européennes de Passau, le Printemps de Prague, le

Festival pour la Musique de Schleswig-Holstein, l'Automne de Varsovie, le Festival du Château de Ludwigsbourg, le Festival Musica de Canarias de Grande Canarie, ou le Festival Tivoli Musik de Copenhague.

En 1987 et 1999, l'orchestre se produisit en concerts aux Etats-Unis dans le New Jersey, le Mississippi, l'Arkansas, la Georgie, à Radford, au Metropolitan Museum de New York et au J. F. Kennedy Center de Washington. En 1990, l'orchestre fut invité en Chine. Il donna la même année une série de concerts en Allemagne avec le jeune pianiste Kevin Kenner qui devint lauréat du Concours Chopin.

En 1997, ils furent de nouveau ensemble en tournée, cette fois au Japon, où ils jouèrent, entre autres, à Tokyo, Hiroshima, Osaka et Nagoya.

La Philharmonie de Chambre de Pologne – Sopot célébra en 2002 l'anniversaire de ses vingt ans. En automne 2003, l'orchestre se rendit pour la première fois en Amérique du Sud où il donna de nombreux concerts dans le cadre du Festival de Mexico « International Cervantino ».

La Philharmonie de Chambre de Pologne – Sopot enregistra plus de 40 CD pour des maisons de disques comme Claves, Le Chant du Monde, EMI, Thorofon, Midas, Wifon et TACET.

## Wojciech Rajski

Il fit ses études à l'académie musicale de sa ville natale Varsovie dans la classe du professeur Boguslav Madey et au Conservatoire Supérieur de Musique de Cologne ainsi que des stages de perfectionnement avec Witold Rovicki à Vienne.

De 1971 à 1981, il fut Maître de chapelle au Grand Théâtre de Varsovie et en même temps, de 1974 à 1978, chef d'orchestre de la Philharmonie de Poznanie.

De 1978 à 1981, il dirigea en tant que Premier chef d'orchestre, l'Orchestre de la Beethovenhalle de Bonn, et en même temps, à titre de chef artistique, la Philharmonie de Posnanie. En 1982, il fonda la Philharmonie de Chambre de Pologne – Sopot avec laquelle il donna des concerts aux Etats-Unis, en Chine, au Japon et dans presque tous les pays d'Europe.

Il dirigea, en tant que chef invité, des orchestres en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Union soviétique, en France, en Grèce, au Luxembourg, en Suède, en Mexique et en Allemagne. Il se produisit comme chef d'orchestre avec des solistes comme M. Rostropovitch, K. Zimerman, H. Szeryng, N. Gutman, D. Geringas, S. Meyer, L. Alva et H. Schiff, sur les scènes de concerts les plus célèbres du monde entier : la Gewandhaus de Leipzig, le Kennedy Center de Washington, la Musikverein de Vienne, la Salle Pleyel de Paris, le Teatro Real de Madrid, le Concertgebouw d'Amsterdam, etc.

En 1997, il reçut le poste de professeur pour la direction et la formation des musiciens d'orchestre au Conservatoire Supérieur de Musique et d'Arts Dramatiques de Francfort sur le Main.

De nombreux enregistrements sur CD se trouvent chez les labels EMI, Le Chant du Monde, Claves, Koch, Thorofon, Bis, Wifon et TACET.

## Impressum

Recorded in the church of "Stella Maris"  
in Sopot (Poland), 2007

Technical equipment: TACET

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

Cover painting: Hans-Ulrich Wagner

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Roland Kistner

Editing and surround mix: Andreas Spreer

Produced by Andreas Spreer

© 2009 TACET

ℙ 2009 TACET

## Further releases on DVD-Audio in TACET Real Surround Sound



**TACET D 149**

### TACET's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven:  
Symphonies nos. 7 & 8

Polish Chamber Philharmonic Orchestra  
Wojciech Rajski



**TACET D 157**

### TACET's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven:  
Symphonies nos. 1 & 2

Polish Chamber Philharmonic Orchestra  
Wojciech Rajski





## TACET D 163

### TACET's Four Seasons

Antonio Vivaldi: The Four Seasons  
 Concertos RV 317 + RV 257  
 Polish Chamber Philharmonic Orchestra  
 Daniel Gaede, violin



## TACET D 167

### Auryn's Haydn: op. 1

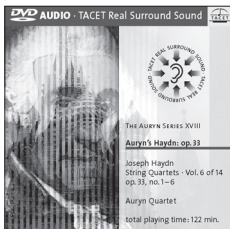
Joseph Haydn:  
 String Quartets op. 1, nos. 1-6  
 Auryn Quartet



## TACET D 155

### Johannes Brahms

Complete string Quartets  
 Auryn Quartet



## TACET D 168

### Auryn's Haydn: op. 33

Joseph Haydn:  
 String Quartets op. 33, nos. 1-6  
 Auryn Quartet

## Audio System Requirements

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

In order to enjoy the acoustic finesse of this DVD 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 DVDs 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 DVD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of DVDs 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 DVD.

- 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 DVD 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 DVDs 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 DVD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschallen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer DVDs voll zur Geltung. Achtung:

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 DVD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangerstellende 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 DVD 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 DVD 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.

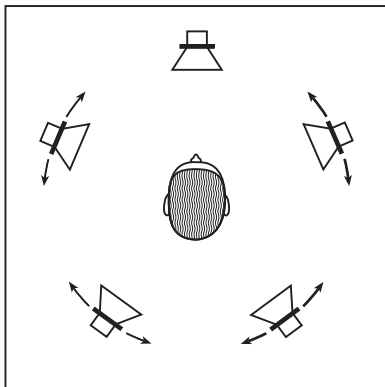
### L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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

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.



# TACET's Beethoven Symphonies

---

	<b>Symphony No. 5 in C minor op. 67</b>	31'35
1	Allegro con brio	6'54
2	Andante con moto	9'08
3	Allegro	4'36
4	Allegro	10'54
	<b>Symphony No. 6 in F major "Pastorale" op. 68</b>	41'29
5	<i>Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro ma non troppo</i> <i>Awakening of pleasant and happy feelings on arriving in the country.</i> <i>Sensations agréables et joyeuses apparaissant chez les hommes à leur arrivée à la campagne.</i>	11'02
6	<i>Szene am Bach. Andante molto moto</i> <i>By the brook.</i> <i>Scène au bord d'un ruisseau.</i>	12'16
7	<i>Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro</i> <i>Merrymaking by the country folk.</i> <i>Réunion joyeuse de gens de la campagne.</i>	4'53
8	<i>Donner. Sturm. Allegro</i> <i>Thunder. Storm.</i> <i>Tonnerre. Tempête.</i>	3'42
9	<i>Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto</i> <i>Shepherds' Song: joyful gratitude to the deity after the storm.</i> <i>Chant de berger. Sentiments salutaires après la tempête, liés à la reconnaissance envers les dieux.</i>	9'34