



SACD · TACET Real Surround Sound



TACET's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven
Symphonies No. 3 & 4

Polish Chamber
Philharmonic Orchestra
Wojciech Rajski

● TUBE ONLY / TRANSISTORFREI

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 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 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

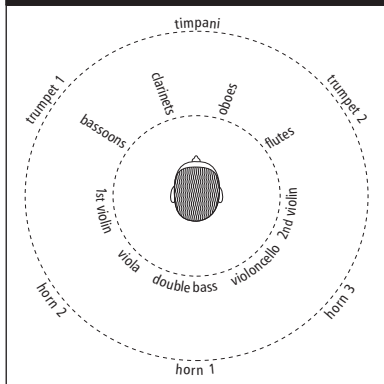
There are plenty of recordings of Beethoven's symphonies already! But the complete recording by Tacet is something special.

The stereo version on this SACD is the first recording of the symphonies to use TACET's own "Tube Only" technique – two (!) Neumann M49 tube microphones, V72 tube amplifiers, linked by passive W85 regulators and immediately followed by the converters. Yes, a transmission sequence can be that simple and straightforward! Devotees of this recording technique consider the resulting audio effect to be particularly homogeneous and, despite all its brilliance, not cold.

The surround sound version in this SACD 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. Thirty of

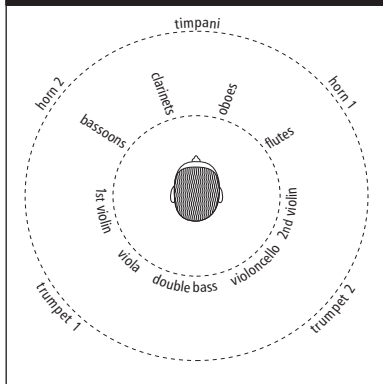
Beethoven: Symphony No. 3



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 the seating arrangement of the orchestra for the Surround version. Spatial separation of the instruments increases the comprehensibility of the score, e. g. second violins across from the first violins, bassoons to the left in front across from the violoncelli behind to the right, flutes to the right across from the first violin to the left, etc. All this also applies, incidentally, to the other recordings of this Beethoven cycle (1st,

Beethoven: Symphony No. 4



2nd, 5th, 6th, 7th, 8th) already available. With one difference: in the Third Symphony, the horns sound from behind instead of from the front and the trumpets from the front instead of behind. This is because Beethoven calls for three horns (instead of the usual two) in this symphony. As a result of such an arrangement in TACET Real Surround Sound, the mixed sound is not lost, for example, when different instrumental groups play the same notes. However, the whole cosmos of actions and reactions - with which Beethoven constantly surprises the listener anew - becomes accessible in this way. It may not happen at a concert. But everything is written exactly

in the score the way it sounds. Do you have a Surround system? Then you can test it and compare stereo with the TACET Real Surround Sound. Apart from this, enjoy the special “Tube Only” sound – recorded with only two microphones.

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

Andreas Spreer

New Paths: Beethoven's Symphonies nos 3 and 4

In Beethoven's first two symphonies his contemporaries had already noticed a tone of voice which, while not disowning the tradition represented by Haydn and others, was bold and new. Yet no one could have foreseen that in his third symphony he would set off in a new direction and radically alter the whole conception of what a symphony was.

Probably straight after completing his second symphony, in 1802, Beethoven started work on a third, which, right from the start, and much more than its predecessors, would

give voice to the revolutionary spirit of the age. Like many another artist and intellectual, Beethoven sympathised with the ideals of the French Revolution and saw in Napoleon its charismatic embodiment. The Third Symphony was intended to be a homage to the first consul of the French Republic, and indeed its title page in the autograph score originally bore the inscription “Sinfonia grande intitolata Buonaparte”. But when in 1804 Napoleon had himself crowned emperor, Beethoven's attitude to his former idol changed. “Now he will trample all the rights of man underfoot just to indulge his own ambition; he will place himself above everybody else and become a tyrant!” Beethoven exclaimed, according to a description by his pupil Ferdinand Ries.

In this Third Symphony Beethoven definitively established a new aesthetic for the symphonic form, which completely abandoned the last vestiges of its earlier association with entertainment and became an art form for expressing ideas. The concept that inspired this work is indicated by the title he finally gave it: “Sinfonia eroica / composta / per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo” – a heroic symphony composed to celebrate the memory of a great man. Whether the “great man” who supplanted Napoleon in the dedication was Prince Louis Ferdinand of Prussia, killed in 1806 in a battle against Napoleon, or some other figure, is of secondary importance to the understanding of the work. What matters is the epithet “heroic

symphony”, which indicates a character that permeates the entire work.

A work such as the *Erica*, which takes almost twice as long to perform as the traditional symphony, presents exceptional challenges to the performers and totally redefines several aspects of symphonic composition such as the weighting of various sections within a movement or the cyclical layout of the whole work. It also made enormous demands on many of the listeners of the day, even the well-informed, so that they did not know what to make of it: “This long composition, which is extremely difficult to perform, is actually a very extensive piece of bold, wild fantasy,” stated a typical review in the *Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung* after one of its early performances. Another critic, who understood what made this music so exceptional, indicated that the work needed an audience that “can at least sit up and take serious notice, and maintain its concentration seriously”—an approach to listening which the concert-going public of the early 19th century still needed to learn.

It is true that with the very first two chords of the opening movement Beethoven’s music demands the listener’s attention in a way that was, in the literal sense of the word, previously unheard of. Instead of a self-contained first theme there follows a simple-seeming chordal figure which almost immediately sets off in a quite unexpected direction and reappears in constantly new forms. Not until

the end of the movement does the opening melody come into its own when Beethoven allows it to radiate in the full glory of the whole orchestra as the culminating point of a development process that has extended across the whole movement.

A funeral march takes the place of a slow movement. It offers a dramatic contrast to the triumphal tone that forms the climax of the first movement – showing the other, darker, aspect of heroism. The Scherzo is even further removed from the old minuet form than were the third movements of either of the two previous symphonies: this is a vibrant, turbulent symphonic dance contrasted in the trio section with fanfares on three horns – a particular feature of the instrumentation of this symphony which was already remarked upon by Beethoven’s contemporaries. The scherzo also performs the function of mediating between the profoundly tragic mood of the second movement and the unrestrained vitality of the finale. The conception of this last movement is just as unconventional as that of the preceding movements – it is neither a brisk rondo nor a sonata-form movement but a sequence of variations. A swirling introduction which could have come straight from an operatic score is followed by a theme which Beethoven’s contemporaries would have recognised, because it had already served as the basis for the piano variations op. 35. For these variations Beethoven had in fact borrowed it from yet another work, the

ballet *The Creatures of Prometheus* op. 43, first performed in Vienna in 1801. In the finale of this ballet, which is a mythologically disguised homage to Napoleon, the “Prometheus of the age”, this theme appears, not in fact initially in the form in which it is found in the piano variations and the finale of the *Eroica* but as a bass melody above which a lyrical dance theme unfolds. Only in the course of the variations does this dance theme come together with the bass melody. In the *Eroica* it gains ever greater significance as the movement proceeds, becoming exalted to hymnic proportions in a slow variation, before a brief *stretto* brings this epoch-making work to a triumphant close.

While working on the *Eroica* Beethoven was also making preliminary sketches for two further symphonies, later to become the widely different Fifth in C minor and the “Pastoral”. However, in 1806, before beginning to develop either of these, he turned his attention to another project, the Fourth symphony in B flat major op. 60, which was completed in a relatively short time and had a private premiere in the following spring.

Contemporaries noted the vast difference between it and the *Eroica* with both delight and amazement. “A genial, approachable and very appealing character is maintained almost throughout the work,” observed a reviewer in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, pointing out its affinity with the composer’s “rightly so popular” first two symphonies. But what

might at first seem like a step backwards to Beethoven’s compositional style preceding the *Eroica* reveals itself, on closer inspection, to represent a further stage in the development of his new approach to symphonic writing. After the tragic emotional depth of the *Eroica*, the Fourth symphony is a four-movement symphonic essay in good-humoured elegance.

The symphony’s opening bars give little clue as to what is to follow. The slow introduction to the first movement is a dimly-lit labyrinth of sound quite unlike the introductions to either of the first two symphonies. Only towards the end does a new figure emerge almost casually which will become the main theme of the effervescent *Allegro* section – an irruption into the light. After the energy of the first movement, marked by complex contributions from the various instruments, comes a beautiful *cantabile Adagio* which begins in a mood of rapt lyricism but, later in the movement, is constantly and confusingly interrupted and re-worked. With the third movement, a scherzo described by a contemporary as “sprightly” and “sometimes disconcertingly bold”, Beethoven established a new scherzo form to which he was to return in subsequent symphonies. The usual tripartite form, to which the *Eroica* still adheres, is extended into five sections: section A is followed by a slightly slower trio, then section A returns, followed again by the trio and finally by a shortened form of itself. The finale

is predominantly a virtuoso orchestral piece with an irresistible forward thrust. Under its brilliant surface Beethoven exhibits his mastery of the art of motivic development, his sense of dramatic intensification and his astonishing command of the technique of welding the individual voices together into an eloquent ensemble, so that the finale of op. 60 becomes the crowning glory of what the critic Ludwig Rellstab called “this miracle of symphonic writing”.

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, Zimerman, 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, Zimmerman, 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 SACD nicht richtig genutzt. Es gibt so viele 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.

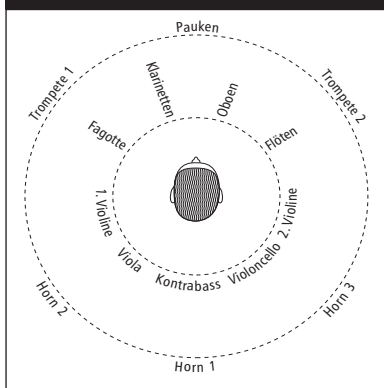
Anmerkungen des Herausgebers

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

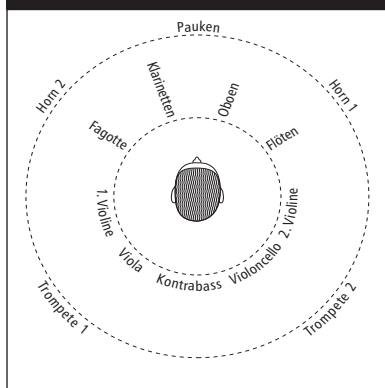
Die Stereo-Version auf dieser SACD ist die erste Aufnahme der Sinfonien in der „Tube Only“-Technik, einer Spezialität von TACET. Zwei (!) Röhrenmikrofone vom Typ Neumann M49, Röhrenverstärker in der V72-Bauweise, dazwischen passive W85-Regler und gleich anschließend die Wandler: „Unplugged“. So „einfach“ und so kurz kann eine Übertragungskette sein. Liebhaber dieser Aufnahmetechnik beurteilen die Hör-Ergebnisse als besonders homogen und – bei aller Brillanz – als nicht kühl.

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

Beethoven: Sinfonie Nr. 3



Beethoven: Sinfonie Nr. 4



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 aufgrund 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 bei der Surround-Version. Räumliche Trennung der Instrumente erhöht die Verständlichkeit der Partitur, z. B. zweite Violinen gegenüber den ersten, Fagotte vorne links gegenüber Violoncelli hinten rechts, Flöte rechts gegenüber erste

Violine links usw. Das alles gilt übrigens auch für die anderen schon erhältlichen Aufnahmen dieses Beethoven-Zyklus (1., 2., 5., 6., 7., 8.). Mit einer Abweichung: Bei der dritten Sinfonie erklingen die Hörner von hinten statt von vorn und die Trompeten von vorn statt von hinten. Das rührt daher, dass Beethoven für diese Sinfonie drei (statt üblicherweise zwei) Hörner vorschreibt. Als Resultat einer solchen Aufstellung im TACET Real Surround Sound geht nicht etwa der Mischklang verloren, wenn verschiedene Instrumentengruppen die gleichen Töne spielen. Jedoch erschließt sich so erst der ganze Kosmos von Aktionen und Reaktionen, mit denen Beethoven den

Zuhörer ständig aufs Neue überrascht. Es mag zwar im Konzert nicht so vorkommen. Aber alles steht genau so in der Partitur, wie es klingt. Haben Sie eine Surround-Anlage? Dann können Sie es nachprüfen und Stereo mit dem TACET Real Surround Sound vergleichen. Genießen Sie unabhängig davon den besonderen „Tube Only“-Klang der Stereo-Version – aufgenommen mit nur zwei Mikrofonen.

Die Sonderstellung dieser Beethoven-Aufnahmen kommen einerseits also durch die verschiedenen Konzeptionen und Aspekte der Aufnahmetechnik zustande; andererseits durch die musikalische und geistreiche Interpretation der grandiosen Musik. Beide Versionen – Stereo oder Surround – „quellen über vor Musik“! Wojciech Rajski und die Polnische Kammerphilharmonie zeigen, dass sie „ganz vorne“ mitspielen.

Andreas Spreer

Neue Wege – Beethovens Symphonien Nr. 3 und 4

Die Zeitgenossen Beethovens hatten schon an den ersten beiden Symphonien des Komponisten einen Tonfall bemerkt, der die vor allem durch Haydn repräsentierte Tradition nicht verleugnete und zugleich neu und kühn war. Niemand dürfte jedoch geahnt haben, dass Beethoven mit seiner 3. Symphonie einen neuen Weg einschlagen und die Vorstellung

davon, was eine Symphonie sei, radikal verändern würde.

Beethoven begann wohl unmittelbar nach Fertigstellung der 2. Symphonie im Jahr 1802 mit der Arbeit an einer neuen Symphonie, die von Anfang an noch weitaus entschiedener als ihre Vorgängerwerke den revolutionären Geist der Zeit Klang werden lassen sollte. Wie viele Künstler und Intellektuelle sympathisierte Beethoven mit den Idealen der Französischen Revolution und er sah in Napoleon Bonaparte deren charismatische Verkörperung. Die 3. Symphonie sollte eine Hommage an den ersten Konsul der französischen Republik werden und als solche war sie auch auf dem Titelblatt der Handschrift ursprünglich bezeichnet: „*Sinfonia grande intitolata Buonaparte*“. Als Napoleon sich 1804 jedoch zum Kaiser krönen ließ, veränderte sich Beethovens Einstellung zu seinem früheren Idol. „Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen, er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werde!“, soll Beethoven nach einer Schilderung seines Schülers Ferdinand Ries ausgerufen haben.

Mit aller Entschiedenheit etabliert Beethoven in der 3. Symphonie eine neue Ästhetik der Gattung, die nun die letzten Reste des ihr früher eigenen Unterhaltungscharakters abstreift und zur Ideenkunst wird. Worum es in dem Werk geht, deutet der Titel an, den es letztlich erhalten hat: „*Sinfonia eroica / composta / per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo*“ – *Heroische Symphonie*,

komponiert zur Feier des Angedenkens eines großen Mannes. Ob es sich bei dem „großen Mann“, der an die Stelle Napoleons trat, um den 1806 im Kampf gegen Napoleon gefallenen preußischen Prinzen Louis Ferdinand handelt oder um eine andere Person, ist für das Verständnis des Werks nebensächlich. Entscheidend ist die Kennzeichnung des Werks als eine „Sinfonia eroica“, denn mit ihr wird ein Charakter, eine Haltung bezeichnet, die die ganze Symphonie prägt.

Ein Werk wie die Eroica, dessen Aufführungszeit die traditioneller Symphonien fast um das Doppelte übertrifft, außergewöhnliche Ansprüche an die Ausführenden stellt und viele Kategorien symphonischen Komponierens wie die Gewichtung der Formteile innerhalb eines Satzes oder die zyklische Anlage als Ganzes auf vollkommen neue Art definiert, stellte für viele Zuhörer der Beethoven-Zeit, auch für fachkundige, eine enorme Herausforderung dar und stimmte so manchen von ihnen ratlos: „Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie“, hieß es etwa nach einer der ersten Aufführungen in einer Rezension der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung. Ein anderer Kritiker, der das Außerordentliche dieser Musik begriff, wies darauf hin, dass diese Symphonie eine Zuhörerschaft brauche, die „zum wenigsten ernstlich aufmerken, und in der ernstern Aufmerksamkeit sich selbst fest halten kann“ – eine Haltung, die das Kon-

zertpublikum des frühen 19. Jahrhunderts erst lernen musste.

In der Tat appelliert Beethovens Musik schon mit den beiden Akkordschlägen, die den ersten Satz eröffnen, in einer bis dahin – im Wortsinne – unerhörten Weise an die Aufmerksamkeit der Zuhörer. Statt eines in sich geschlossenen Themas folgt eine einfach scheinende Dreiklangsfür, die sich, kaum dass sie begonnen hat, in eine ganz unerwartete Richtung weiterbewegt und immer neue Gestalten hervortreten lässt. Erst ganz am Ende des Satzes kommt die Anfangsmelodie gleichsam zu sich selbst, wenn Beethoven sie als Endpunkt eines sich über den ganzen Satz erstreckenden Entwicklungsprozesses im Glanz des vollen Orchesters erstrahlen lässt.

Die Stelle des langsamen Satzes nimmt ein Trauermarsch ein. Er bietet einen dramatischen Gegensatz zu jenem Triumphton, zu dem sich der erste Satz aufgeschwungen hat – die dunkle, andere Seite des Heldentums. Das Scherzo entfernt sich noch viel weiter als die dritten Sätze der beiden vorangegangenen Symphonien vom alten Menuett und setzt an dessen Stelle einen symphonischen Tanz von vibrierender Bewegtheit, kontrastiert im Trierteil von den Fanfaren dreier Hörner, die ein schon von den Zeitgenossen hervorgehobenes Spezifikum der Instrumentation dieser Symphonie darstellen. Das Scherzo ist gleichsam das vermittelnde Zwischenstück, das von der abgründigen Trauer des zweiten zur entfesselten Vitalität des letzten Satzes

führt. Ungewöhnlich wie die vorangegangenen Sätze ist auch das Finale gestaltet – nicht als Kehrausrondo oder -sonatensatz, sondern als Variationenfolge. Nach einem wirbelnden Auftakt, der einer Opernpartitur entspringen sein könnte, erklingt ein Thema, das die Zeitgenossen Beethovens bereits kannten, denn er hatte es bereits zur Grundlage der Klaviervariationen op.35 gemacht. Doch schon für dieses Werk hatte Beethoven es entlehnt. Es entstammte ursprünglich dem Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, das 1801 in Wien seine Uraufführung erlebt hatte. Im Finale dieses Balletts, einer mythologisch verbrämten Huldigung an Napoleon, den „Prometheus der Epoche“, erklingt dieses Thema allerdings zunächst nicht in jener Gestalt, in der es in den Klaviervariationen und im Finale der Eroica präsentiert wird, sondern als Bassstimme, über der sich eine kantable Tanzmelodie erhebt. Erst im Verlauf der Variationenfolgen tritt diese Weise zum Bassthema hinzu. In der Eroica gewinnt sie im Laufe des Satzes sogar immer größere Bedeutung und wird in einer langsamen Variation sogar ins Hymnische gesteigert, bevor eine kurze Stretta das epochale Werk triumphal beschließt.

Schon im Umfeld der Eroica notierte Beethoven erste Skizzen zu zwei neuen symphonischen Werken, aus denen aber erst viel später das ungleiche Zwillingspaar der c-Moll- und der Pastoral-Symphonie erwuchs. Bevor er sich an die Ausarbeitung dieser beiden Werke

begab, wandte Beethoven sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1806 einem anderen Projekt zu, der 4. Symphonie in B-Dur op. 60, die in vergleichsweise kurzer Zeit entstand und im folgenden Frühjahr im privaten Rahmen ihre Uraufführung erlebte.

Den fundamentalen Unterschied zur Eroica nahmen die Zeitgenossen erfreut-verwundert wahr: „Im Ganzen ist das Werk heiter, verständlich und sehr einnehmend gehalten“, heißt es in einer Besprechung der Allgemeinen musikalischen Zeitung, die im gleichen Zug auf die Nähe zu den „mit Recht so beliebten“ ersten beiden Symphonien des Komponisten aufmerksam macht. Doch was zunächst wie ein Rückfall auf einen Stand des Komponierens vor der Eroica erscheinen mag, erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine weitere Entwicklungsstufe auf Beethovens neuem Weg als Symphoniker. Nach der großen pathetischen Abhandlung der Eroica folgt mit der 4. Symphonie ein viersätziger symphonischer Essay über Heiterkeit und Eleganz.

Die ersten Takte der Symphonie lassen allerdings noch nicht ahnen, was folgen wird. Die langsame Einleitung zum ersten Satz ist ein düster timbriertes klangliches Labyrinth, das mit den Introduktionen der beiden ersten Symphonien fast nichts gemeinsam hat. Erst gegen Ende löst sich wie beiläufig eine Figur heraus, die schließlich zum Hauptthema des überschäumenden Allegroteils führt – ein Durchbruch zum Licht. Auf die von instrumentaler Gestik geprägte Bewegungsenergie des

ersten Satzes antwortet das folgende Adagio mit instrumentaler Kantabilität. Es beginnt in innigster Schönheit, die aber im Verlauf des Satzes immer wieder durch Ein- und Umbrüche irritiert wird. Mit dem dritten Satz, einem Scherzo, das ein Zeitgenosse als „keck“ und „mitunter schauerlich kühn“ charakterisiert, etabliert Beethoven eine neue Satzform, auf die er auch in den folgenden Symphonien zurückkommt. Die übliche Dreiteiligkeit, die noch für die Eroica verbindlich ist, wird zu einer fünfteiligen Anlage erweitert: Auf den A-Teil folgt das im Tempo etwas zurückgenommene Trio, dann wieder der A-Teil, nach dem ein weiteres Mal das Trio erklingt, bevor eine verkürzte Form des A-Teils den Satz beschließt. Das Finale präsentiert sich vordergründig als orchestrales Virtuosenstück von mitreißendem Elan, unter dessen brillanter Oberfläche aber Beethovens Kunst der motivischen Ableitung, sein Sinn für dramatische Zuspitzung und seine stupende Souveränität in der Verknüpfung der Einzelstimmen zu einem sprechenden Ganzen wirksam sind und das Finale dieses „Wunderwerks der Symphonie“, wie der Kritiker Ludwig Rellstab Beethovens Opus 60 nannte, zum krönenden Höhepunkt des Werks machen.

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, Zimmerman, 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 50 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 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-sonoros 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 en cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Beethoven ne connais-

sait 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.

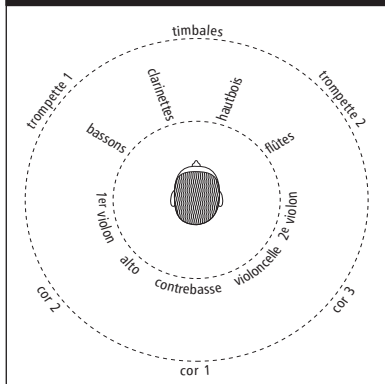
Notes de l'éditeur

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

La version stéréo sur ce CD est le premier enregistrement des symphonies fait avec la technique «Tube Only», une spécialité de TACET. Deux (!) microphones à galène de type Neumann M49, des amplificateurs à galène genre V72, entre eux des réglages passifs W85 et enfin les transformateurs : «Unplugged». Si «simple» et si courte peut être une chaîne de transmission. Les amateurs de ce genre d'enregistrement trouvent les résultats sonores particulièrement homogènes et – en dépit de leur brillance – sans aucune trace de froideur.

La version Surround sur ce SACD vit bien évidemment le jour parce qu'il n'existait encore aucun enregistrement des symphonies en (TACET) Real Surround Sound. Et parce que

Beethoven: Symphonie N° 3

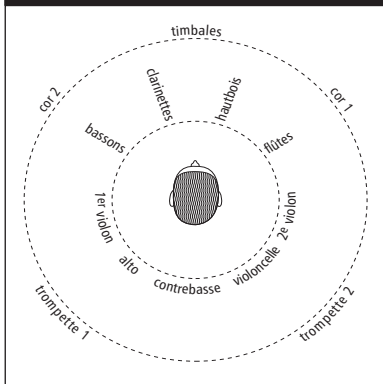


cette musique réclame tout particulièrement le véritable événement-auditif-Surround. Beethoven élargit les horizons !

Cette technique d'enregistrement fut élaborée par TACET en 1999 et depuis affinée. La ligne conductrice est la partition. Il existe entre 30 parutions de ce genre. Elles prouvent toutes que des oeuvres apparemment connues depuis longtemps peuvent sonner et toucher l'auditeur d'une façon passionnément nouvelle. Le « Je connais déjà » n'est pas valable pour ce genre d'enregistrement.

Les deux illustrations montrent la disposition de l'orchestre lors de la version Surround. La séparation dans l'espace des

Beethoven: Symphonie N° 4



instruments aide à mieux comprendre la partition : deuxièmes violons par exemple face aux premiers, bassons devant à gauche face aux violoncelles derrière à droite, flûtes à gauche en face des premiers violons à gauche etc. Il en est aussi de même pour les autres enregistrements existants déjà de ce cycle Beethoven (1, 2, 5, 6, 7, 8). A une divergence près : lors de la troisième symphonie, les cors arrivent par l'arrière et non par l'avant et les trompettes par l'avant au lieu de l'arrière. Cela vient du fait que Beethoven prescrit pour cette symphonie trois cors (au lieu de normalement deux). Comme résultat d'une telle disposition en TACET Surround Sound,

le mélange sonore ne se perd pas lorsque différents groupes d'instruments jouent les mêmes notes. Tout un cosmos d'actions et de réactions, avec lesquels Beethoven se cesse de surprendre les auditeurs, se retrouve tout d'abord ainsi. Cela n'arrive jamais comme cela dans un concert, mais tout ce que l'on entend se trouve exactement de cette façon dans la partition. Possédez-vous une chaîne Surround ? Vous pouvez alors le contrôler et comparer l'enregistrement stéréo avec le TACET Real Surround Sound. Indépendamment de cela, savourez la sonorité si particulière du « Tube Only » de la version stéréo – enregistrée seulement avec deux microphones.

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 musicale et pleine d'esprit de cette grandiose musique. Les deux versions – Stéréo ou Surround – « 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 nouvelles voies – les symphonies n°3 et n°4 de Beethoven

Les contemporains de Beethoven avaient déjà remarqué dans les deux premières symphonies du compositeur un ton qui ne reniait pas une tradition représentée surtout par Haydn tout en étant en même temps nouveau et plein d'audace. Personne pourtant ne put certainement soupçonner que Beethoven emprunterait une nouvelle voie avec sa troisième symphonie et changerait de façon radicale l'idée de ce que pouvait être une symphonie.

Beethoven commença probablement tout de suite après avoir terminé en 1802 la Symphonie n°2 à travailler sur une nouvelle symphonie qui dès le début devait de façon encore bien plus déterminée que dans ses œuvres précédentes mettre en musique l'esprit révolutionnaire de l'époque. Comme de nombreux artistes et intellectuels, Beethoven sympathisa avec l'idéal de la révolution française et vit en Napoléon Bonaparte son incarnation charismatique. La troisième symphonie devait devenir un hommage au Premier Consul de la République Française et fut aussi en tant que tel intitulée à l'origine sur la première page du manuscrit : « Sinfonia grande intitolata Buonaparte ». Lorsque Napoléon en 1804 se fit pourtant couronné Empereur, la façon de Beethoven de voir son idole changea. « Il va aussi à présent piétiner les droits de l'homme, ne s'occuper que de

son ambition, se placer plus haut que tous les autres et devenir un tyran ! », se serait écrié Beethoven, d'après les dires de son élève Ferdinand Ries.

C'est avec la plus grande fermeté que Beethoven établit dans la Troisième symphonie une nouvelle esthétique de forme qui se défaisait des derniers restes du caractère de divertissement propre à elle jusque-là et qui devenait une idée artistique. De quoi il est question dans l'œuvre est évoqué dans le titre qu'elle reçut en dernier : « *Sinfonia eroica / composta / per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* » – *Symphonie Héroïque, composée pour la fête du souvenir d'un grand homme*. Qu'il s'agisse pour le « grand homme » qui remplaça Napoléon, du Prince prussien Louis Ferdinand tombé en 1806 dans un combat contre Napoléon ou d'une autre personne n'a pas grande importance pour la compréhension de l'œuvre. Le fait d'avoir intitulé l'œuvre « *Sinfonica eroica* » est décisif, car avec ce titre, un caractère et une attitude marquant toute la symphonie y sont définis.

Une œuvre comme *l'Héroïque* dont la durée est presque le double de celle d'une symphonie traditionnelle, qui exige étonnement beaucoup des exécutants et définit d'une manière tout à fait nouvelle les nombreuses catégories de compositions symphoniques comme la hiérarchisation des parties formelles à l'intérieur d'un mouvement ou la disposition cyclique en un tout, repré-

sentait un énorme déficit pour de nombreux auditeurs de l'époque de Beethoven, aussi pour les spécialistes, et laissait certain parmi eux perplexes : « Cette longue composition extrêmement difficile à jouer est en fait une fantaisie téméraire et tumultueuse de très grande ampleur », pouvait-on lire après une des premières représentations dans une critique du journal de Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*. Un autre critique qui avait perçu le côté exceptionnel de cette musique fit remarquer que cette symphonie avait besoin d'auditeurs « étant tout au moins vraiment attentifs et pouvant dans la gravité de leur attention ne pas lâcher eux-mêmes prise » – une attitude que le public de concert du début du XIX^{ème} siècle devait tout d'abord apprendre.

En effet, la musique de Beethoven fait, dès les deux accords par lesquels débute le premier mouvement, d'une manière inouïe et encore jamais entendue, appel à l'attention de l'auditeur. Au lieu d'un thème fermé sur lui-même, suit une figure d'accord apparemment simple, qui à peine commencée continue de se mouvoir dans une direction totalement inattendue en laissant apparaître sans cesse de nouvelles figures. Ce n'est qu'à la fin du mouvement que la mélodie du début retrouve en quelque sorte son apparence première, quand Beethoven, comme point final d'un processus d'évolution s'étendant sur tout le mouvement, la laisse resplendir dans l'éclat de tout l'orchestre.

Une marche funèbre occupe la place du mouvement lent. Elle apporte un contraste dramatique au ton triomphal où est parvenu le premier mouvement – le côté sombre de l'héroïsme. Le Scherzo s'éloigne encore beaucoup plus loin que les troisièmes mouvements des deux symphonies précédentes de l'ancien menuet et met à sa place une danse symphonique d'une mobilité vibrante, contrastée dans la partie trio par les fanfares de trois cors, représentant une spécificité d'instrumentation de cette symphonie déjà mise en évidence par ses contemporains. Le Scherzo est en quelque sorte une partie servant d'intermédiaire, qui conduit de la désolation inscrutable du deuxième mouvement à la vitalité déchaînée du dernier. Le Finale est organisé de façon aussi inhabituelle que les mouvements précédents – non comme rondo de façon dernière danse ou mouvement de forme sonate mais comme suite de variations. Après une levée tournoyante qui pourrait provenir d'une partition d'opéra, apparaît un thème que les contemporains de Beethoven connaissaient déjà, car il l'avait déjà utilisé comme base de ses variations pour piano opus 35. Beethoven l'avait aussi déjà emprunté pour cette œuvre. Il provenait à l'origine du ballet *Les créatures de Prométhée* opus 43, qui avait été représenté pour la première fois en 1801 à Vienne. Dans le Finale de ce ballet, un hommage mythologique enjolivé à Napoléon : le « Prométhée de l'époque », ce thème n'apparaît pourtant tout d'abord

pas dans la forme sous laquelle il est présenté dans les variations pour piano et dans le Finale de l'Héroïque mais comme une voix de basse au-dessus de laquelle s'élève une mélodie de danse cantabile. Ce n'est qu'au cours de la suite de variations que se joint ce moyen à la voix de basse. Dans l'Héroïque, il gagne même au cours du mouvement de plus en plus d'importance pour devenir même hymnique dans une variation lente, avant qu'une brève strette ne termine de façon triomphale cette œuvre ayant fait époque.

Dans le contexte de *l'Héroïque*, Beethoven nota des premières esquisses pour deux nouvelles œuvres symphoniques, qui furent à l'origine beaucoup plus tard de la paire jumelle disproportionnée de la Symphonie en do mineur et de la Pastorale. Avant de travailler sur ces deux œuvres, Beethoven se consacra dans la deuxième moitié de l'année 1806 à un autre projet, la Symphonie n° 4 en si bémol majeur opus 60, qui fut composée en un temps relativement bref et exécutée pour la première fois dans un cadre privé au printemps suivant.

Ses contemporains, étonnés, se réjouir en s'apercevant de la différence fondamentale avec l'Héroïque : « L'œuvre est en générale joyeuse, compréhensible et captivante », pouvait-on lire dans une critique du journal *Allgemeine musikalische Zeitung* qui faisait en même temps remarquer sa proximité avec les « à raison si appréciées » deux premières symphonies du compositeur. Pourtant, ce qui

semble à première vue être un pas en arrière vers un stade de composition d'avant *l'Héroïque*, se trouve être en regardant de plus près un autre stade de développement sur la nouvelle voie empruntée par Beethoven en tant que musicien symphonique. Après le grand traité pathétique de *l'Héroïque* suit avec la Symphonie n° 4 un essai symphonique de quatre mouvements sur la gaieté et l'élégance.

Les premières mesures de la symphonie ne laissent pourtant pas deviner ce qui va suivre. L'introduction lente du premier mouvement est un labyrinthe sonore timbré et ténébreux qui n'a presque rien en commun avec les introductions des deux premières symphonies. Ce n'est qu'à la fin que se détache comme par inadvertance une figure conduisant finalement au premier thème de l'exubérante partie allegro – une percée vers la lumière. A l'énergie marquée par une gestique instrumentale du premier mouvement, l'adagio suivant répond par un chant instrumental. Il débute dans une beauté intime qui va être cependant sans cesse troublée au cours du mouvement par des bouleversements et des ruptures. Avec le troisième mouvement, un Scherzo, qu'un contemporain de l'époque caractérisa de « audacieux » et de « parfois horriblement intrépide », Beethoven établit une nouvelle forme de composition dont il se resservira aussi dans les symphonies suivantes. La division habituelle en trois parties qui est encore obligatoire dans *l'Héroïque* va être

élargie en une disposition en cinq parties : A la partie A succède un trio dans un tempo un peu plus lent, puis à nouveau la partie A, après que le Trio est été joué une deuxième fois, avant qu'une forme raccourcie de la partie A ne termine le mouvement. Le Finale se présente en premier plan comme une pièce virtuose orchestrale d'un élan entraînant, sous la surface brillante de laquelle pourtant, l'art de Beethoven de la déduction motivique, son sens de l'escalade dramatique et sa souveraineté stupéfiante pour relier les voix afin obtenir un tout éloquent font effet et font du Finale de cette « merveille de la symphonie », comme le critique Ludwig Rellstab nommait l'opus 60 de Beethoven, le point culminant de cette œuvre.

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 50 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.

Further releases on SACD in TACET Real Surround Sound

(also available on DVD-A)



TACET S 157

Tacet's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven:
Symphonies No. 1 + 2
Polish Chamber Philharmonic Orchestra
Wojciech Rajski



TACET S 149

Tacet's Beethoven Symphonies

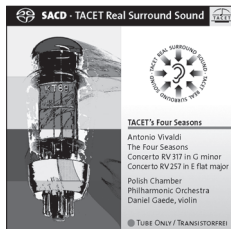
Ludwig van Beethoven:
Symphonies No. 7 + 8
Polish Chamber Philharmonic Orchestra
Wojciech Rajski



TACET S 164

Tacet's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven:
Symphonies No. 5 + 6
Polish Chamber Philharmonic Orchestra
Wojciech Rajski



TACET S 163

Tacet's Four Seasons

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

Impressum

Recorded in Sopot (Poland), 2009

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

© 2010 TACET

℗ 2010 TACET

Sponsored by:
Energa, Danzig

Mit freundlicher Unterstützung durch:
Energa, Danzig

Avec l'aimable soutien de
Energa, Danzig



Audio System Requirements

1. How many loudspeakers do I need?

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

2. How must I position the speakers?

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

3. Excellent: Listening in a car

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

Three last recommendations:

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

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

Anforderungen an die Wiedergabeanlage

1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

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

2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

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

3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

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

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

Drei letzte Tipps:

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

Du matériel de reproduction ...

De combien d'enceintes ai-je besoin ?

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

Comment dois-je placer mes enceintes ?

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

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

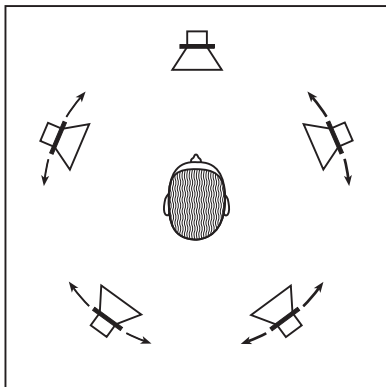
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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

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

Trois tuyaux pour finir

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



TACET's Beethoven Symphonies

Ludwig van Beethoven

Symphony No. 3 in E flat major op. 55 45'21*/ 45'55

- | | | |
|---|---|-------------|
| 1 | Allegro con brio | 15'59 |
| 2 | Marcia funebre. Adagio assai | 13'58 |
| 3 | Scherzo. Allegro vivace | 4'58*/ 5'32 |
| 4 | Finale. Allegro molto – Poco andante – Presto | 10'25 |

Symphony No. 4 in B flat major op. 60 32'55

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | Adagio – Allegro vivace | 11'12 |
| 6 | Adagio | 9'30 |
| 7 | Allegro molto e vivace – un poco meno allegro | 5'49 |
| 8 | Allegro ma non troppo | 6'22 |

total time (* playing time of CD layer) 78'26*/ 79'05

Polish Chamber Philharmonic Orchestra – Sopot
Wojciech Rajski, conductor