



SACD · TACET Real Surround Sound



Ludwig van Beethoven

Violin Concerto op. 61
String Trio op. 3

Daniel Gaede, violin
Polish Chamber Philharmonic
Orchestra, Wojciech Rajski
3 Gaede

● PLAYING TIME: 85 MIN.

Beethoven's Violin Concerto op. 61 in D major

These days, Ludwig van Beethoven's (1770-1827) only concerto for violin is among the most frequently performed concertos on the concert platform. However, during Beethoven's lifetime, things were very different. In 1806, critics spoke of a "multitude of incoherent and overcrowded ideas", and that "one could easily tire of the endless repetition of some of the more commonplace passages." Even the famous violinists of Beethoven's time, such as Spohr, Rode, Kreutzer and Viotti, didn't entirely warm to it, preferring to play their own works. As with Brahms' later violin concerto, which shares the same key, people complained that the orchestra carried too much weight and that the solo part wasn't virtuosic enough. It was not until the 1840s that Beethoven's three-movement work in D major began to slowly establish itself with the public.

For all the lyrical beauty and clear cantabile lines that radiate from Beethoven's op. 61, the scepticism of his contemporaries is thoroughly understandable. Even today, the extensive 535-bar first movement counts among the longest movements of any violin concerto. Typical virtuoso features, such as double stops, harmonics or special bowing techniques, are absent from the solo violin part. Instead, the violin sings out expansively in broken octaves and triplets while the orchestra is an equal partner, carrying important thematic material,

like in a symphony. Essentially, in the Allegro ma non troppo, the violin accompanies and decorates the orchestral part, engaging in dialogue with it, whilst in the romantic *Larghetto* and the concluding Rondo, it is generally allowed a little more independence. So the solo violin not only plays a more important melodic role in the slow movement, it even gets to weave its own cantabile theme and in the dance-like rondo, which follows "attacca subito" (without a break), it presents the main theme itself, right from the start.

The unusual way in which the concerto begins, with the central "tapping" motif in the timpani (as well as the capricious-sounding violin), probably accounts for today's audiences no longer finding the first movement so tedious, despite its limited contrasts of musical character. Even if this tapping doesn't really signal anything fatefully dramatic, it acts like an insistent driving pulse at several points during the movement. It assumes the most varied forms – whether it be in the 'humorous' clarinets and bassoons, the softly echoing horns in the development or in the marked articulation of the violins at the beginning of the recapitulation.

String Trio op. 3 in E flat major

Of Beethoven's five string trios, op. 3 represents his first chamber music work purely for strings.

Opus number 3 suggests it was composed at an early date, but Beethoven did not actually complete the six-movement work until 1794, when he was in his mid-twenties, and only had it published two years later. Beethoven's high regard for the work of Haydn and Mozart is the reason usually given for his hesitant foray into the field of chamber music. At the time op. 3 was created, the former was still happily composing away and the latter had only been buried a few years previously. Just as Brahms declared in 1870 that he "hears the giant [Beethoven] marching behind him," Beethoven himself probably experienced something similar with Haydn and Mozart barely a hundred years earlier. Contrary to his exaggerated statement that as a composition student he had "learned nothing from Haydn," Beethoven's early works are clearly based on the works of the two composing 'master teachers'. Mozart's Divertimento "Gran Trio" KV 563 may be seen as a model for Beethoven's op. 3, based on the principle of competitive emulation. They share not only the same structure and key, but also the number and sequence of movements – two Allegro movements framing the work and two slow movements, each followed by a minuet and trio. Where Mozart's and Haydn's Divertimenti are still based entirely on the tradition of courtly entertainment music, Beethoven's op. 3 already has one foot in the realm of chamber music, cultivated as house music by the bourgeoisie.

Unlike in some of Beethoven's subsequent string quartets, in the E flat string trio, the violin clearly takes on the leading voice, as was typical at that time. This dominance of a single voice is also reflected in the fact that the same work was published about ten years later in the arrangement for cello and piano as Beethoven's op. 64. Nevertheless, from time to time the viola and the cello also take on thematic roles, as in the opening Allegro con brio, which is in sonata form. And in the flowing, cantabile Adagio (fourth movement), the two instruments even have heartfelt solo passages, including a five-bar cadenza in the cello. By contrast, the first minuet astounds us with its unusual rhythmic patterns in which the two-note motifs shared between all the instruments struggle to construct a unified form in a way that is almost modern. It is already becoming clear that Beethoven particularly enjoys using short movements to playfully experiment within the tightest framework. Even though he turned his back on the string trio genre with his first string quartets, some of the peculiarities and charms of Beethoven's chamber music style lie here waiting to be discovered.

Dr. Aron Sayed

Daniel Gaede

was born in Hamburg in 1966. After completing high school he studied with Thomas Brandis (Berlin), Max Rostal (Switzerland) and Josef Gingold in the USA.

He received scholarships by the German People's Study Trust, the German Music Council and the Abbado Young Musician's Trust. In 1986 and 1987 he received the "Eduard Söring Prize" and in 1989 the "Joseph Joachim Prize" from the Berlin Academy of Arts.

He has won a number of prizes at international competitions, including the "Carl Flesch Competition" in London and the "Artist International Competition" in New York. The latter led to his debut at the Carnegie Recital Hall in 1992.

As soloist Daniel Gaede has performed with orchestras such as the Vienna Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra London, City of London Sinfonia, Radio Symphony Orchestra Berlin, Polish Chamber Orchestra, Korean National Orchestra, Orchestra Mozart, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and the NCPA Symphony Orchestra Beijing with the conductors Claudio Abbado, Riccardo Muti, Richard Hickox, Michael Tilson Thomas and others.

He regularly has appeared as soloist and musical director together with the Berliner Barocksolisten. As soloist he has performed at the Royal Albert Hall and Barbican Center Hall in London, the Carnegie Recital Hall in New York, the Arts Center in Seoul, the Suntory Hall,



Metropolitan Theatre and the Muza Kawasaki Symphony Hall in Tokyo, the Musikverein in Vienna and the Berliner Philharmonie. He has been guest performer at festivals including Lockenhaus Festival, the Mozartfest Würzburg, Schleswig Holstein Musikfestival, Rheingau Musikfestival, St. Moritz Musiktreffen, Kissinger Sommer, Klangbogen Wien (Vienna), Kirishima Festival and the Pacific Music Festival.

Daniel Gaede is an active chamber musician, having played together with N. Gutmann, M. J. Pires and P. Tortelier.

With Oliver Triendl, Volker Jakobsen and Gustav Rivinius he performed as "Tammuz-Quartet". Together with his wife Xuesu Liu and his son Florian he is playing piano trio.

He made CD recordings for Deutsche Grammophon, Cpo, TACET, Largo, Octavia Records and Sony.

From 1994–2000 Daniel Gaede was concertmaster of the Vienna Philharmonic Orchestra. Since October 2000 he has been professor at the Nuremberg Music University. He has given master classes in the USA, Australia, Central and South America, the Middle East, South Korea, Japan, Italy, Germany and China.

Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot

In February 1982, Wojciech Rajski brought together a group of talented Polish string players to set up an orchestra which he called "Polish Chamber Philharmonic". The orchestra made its début in Gdynia and abroad at the opening of Schliessheimer Summer in Munich and 37th Summer Music Days Hitzacker. The young ensemble has delighted the public and critics which gave rise to numerous invitations to all

German festivals and to the most important concert venues like Berlin Philharmonic, Gasteig in Munich, Gewandthaus in Leipzig, Musikhalle in Hamburg, Salle Pleyel in Paris, Musikverein in Wien and Concertgebouw in Amsterdam. Since 1984 the orchestra has performed also in an extended formation as a classical full orchestra and it has carried the name of Polish Chamber Philharmonic Sopot since then.

At the end of the 80s the orchestra gave about one hundred concerts every year especially in Germany, France, Italy, Spain, Sweden, Austria, Switzerland, the USA, China, Japan, Belgium, Denmark, Luxembourg, Great Britain and other countries. In 1987 the orchestra gave 33 concerts in the United States playing among others in J. F. Kennedy Centre in Washington and Metropolitan Museum in New York. The Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot has cooperated with the worldwide famous soloists such as Krystian Zimerman, Mscislaw Roztropowicz, Borys Pergamentschikow, Natalia Gutman, Konstanty Andrzej Kulka, Irene Grafenauer, Sabine and Wolfgang Meyer, Guy Touvron, Misha Maisky, Raphael Oleg, Gil Shaham, David Geringas, Gary Karr and Ivo Pogorelic. The best Polish soloists cooperate continually with the orchestra in Poland and abroad.

The ensemble takes part in the most prestigious European festivals including Schleswig-Holstein Music Festival, Mecklenburg-Vorpommern, Rheingau Festival, Prague Spring, Weilburger Schlosskonzerte, Festival van Vlaan-



deren, La Chaise-Dieu and many others. Over 10 times the orchestra has attended the Musical Festival in Łańcut and at National Philharmonic in Warsaw for many times. In November 2010 the PCP gave 4 concerts during Chopin Festival in Geneva.

The Polish Chamber Philharmonic has recorded more than 60 CDs since the beginning. The first analogue long plays were recorded in 1983 for Wifon and Thorofon and since 1986

Philharmonic has recorded also for SONY Classical, EMI, Claves, TACET and many others.

After 15 years of waiting thanks to Sopot's authorities' and Baltic Artistic Agency BART's efforts the Polish Chamber Philharmonic has lived to see its own seat located at the area of the Forest Opera in Sopot. The Polish Chamber Philharmonic is a cultural institution of the City of Sopot as well as The Pomeranian Voivodeship's Local Government.

Wojciech Rajski

graduated with honours from the Warsaw Music Academy, where he studied under the supervision of Prof. Boguslaw Madey. He then attended the Musikhochschule Köln and mastered his skills with Witold Rowicki in Vienna.

In the course of his musical career he was the conductor at the Grand Theatre Polish National Opera in Warsaw (1971–1978) and at the Poznan Philharmonic (1974–1980), where he also became the Artistic Director (1978–1980). In 1978–1981 he held the position of the first conductor of the *Theater der Stadt Bonn* and of the Orchestra of the *Beethoven Halle*. In 1982 he founded the Polish Chamber Philharmonic Orchestra Sopot.

In 1993 he also started to teach at the *Hochschule für Musik in Karlsruhe*, later he became Professor of Conducting at *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main*, where he has been giving lectures.

Since 2008 he has also been teaching conducting at the Gdansk Music Academy. In the years 1993–2006 he was the Artistic Director of the Polish Radio Orchestra in Warsaw.

Wojciech Rajski performed in Poland and abroad, recording for Polish Radio. Apart from performing in Czech Republic, Hungary, Mexico, England, Greece, Spain or Germany, he also took part in many festivals, e. g.: Prague Spring, Flandreau Festival, Gran Canaria Festival, Festspiele Europäische Wochen Passau, Schleswig-



Holstein Music Festival, Evian, Montpellier, La Chaise Dieu together with such soloists as Mstislav Rostropovich, Krystian Zimerman, Henryk Szeryng, Natalia Gutman or David Geringas.

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

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

Thomas Gaede

Thomas Gaede works principally as a doctor. As a viola player, he studied with, amongst others, professors Marianne Petersen in Hamburg, Bernard Shore in London and Hirofumi Fukai in Hamburg. His passion for chamber music defines his musical journey. As a teenager, he won first prize in the “Jugend musiziert” national competition on several occasions, both as a soloist and as an ensemble player. With his former string quartet (which included Jens Oppermann, currently violinist with the Auryrn Quartet), he won first prize in the International Chamber Music Competition in Colmar in 1975. He was also a member of the European Community Youth Orchestra (ECYO) under Claudio Abbado. Whilst he was a student, he performed with his brothers in a string trio and participated in numerous radio productions. Since then, he has performed regularly as violist of the Ahrensburg String Quartet, along with two other doctors and a special needs teacher. He is a practising specialist in internal medicine. He combined his love of music and medicine in his scientific treatise,

published as a book, on the muscular activity during playing of violinists and viola players. This examined the relationship between muscular activity and sound production as well as the physical complaints caused by playing.

Despite his time-consuming job, he seizes every opportunity to play the viola, which for him is “the most beautiful sideline in the world.”

Sebastian Gaede

Sebastian Gaede, born in Hamburg, started playing the cello when he was six years old. He attended the Academic School of the Johanneum (Hamburg’s oldest grammar school) and, on completion of his school exams, studied cello with Bernhard Gmelin at the Musikhochschule in Hamburg.

From 1992 to 2014 he worked as a cellist with the Philharmonic State Orchestra, Hamburg. Sebastian Gaede has played regularly with the Bayreuth Festival Orchestra since 1995.

He has been a member of the NDR Elbphilharmonie Orchestra since 2014.

Beethovens Violinkonzert op. 61 in D-Dur

Heute zählt Ludwig van Beethovens (1770–1827) einziges Violinkonzert auf den Bühnen zu den meistgespielten Solokonzerten überhaupt. Doch zu Beethovens Lebzeiten sah es ganz anders aus. Die Kritik sprach 1806 von einer „Menge unzusammenhängender und überhäufte[r] Ideen“ und davon, „daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen leicht ermüden könnten.“ Auch die bekanntesten Geiger zu Beethovens Zeit wie Spohr, Rode, Kreutzer und Viotti konnten sich nicht recht dafür erwärmen, sie spielten lieber ihre eigenen Werke. Wie später bei Brahms' Violinkonzert in der gleichen Tonart beklagte man, dass dem Orchester zu viel Gewicht zukomme und der Solopart zu wenig virtuos gestaltet sei. Erst ab den 1840er Jahren begannen sich Beethovens Dreisätzer in D-Dur dann langsam in der Öffentlichkeit durchzusetzen.

Bei aller lyrischen Schönheit und hellen Gesanglichkeit, die Beethovens op. 61 verstrahlt, ist die zeitbedingte Skepsis durchaus verständlich. Noch heute dürfte der 535 Takte umfangreiche Kopfsatz mit zu den längsten Sätzen in einem Violinkonzert zählen. Typisch virtuose Eigenschaften wie Doppelgriffe, Flageolets oder eine besondere Bogenbehandlung fehlen bei der Stimme der Solovioline. Stattdessen darf diese sich unter anderem in gebrochenen Oktaven und Triolen weitgespannt aussingen, während dem Orchester als gleichberechtigter Partner wie in einer Sinfonie thematisch tra-

gende Bedeutung zukommt. Grundsätzlich aber begleitet und umspielt die Violine im Allegro ma non troppo eher den Orchesterpart und dialogisiert mit ihm, während sie im romanzenhaften Larghetto und im abschließenden Rondo insgesamt unabhängiger agieren darf. So kommt der Solovioline im langsamen Satz melodisch nicht nur eine gewichtigere Rolle zu, sie erhält sogar ein eigenes Thema, das sie gesanglich fortspinnen darf. Und im tänzerischen Rondo, das „attaca subito“ folgt, also ohne Pause, stellt sie das Hauptthema gleich zu Beginn selbst vor.

Dass der Kopfsatz das Publikum trotz seiner geringen musikalischen Charakterkontraste auch heute alles andere als ermüden dürfte, liegt neben der Kapriolen schlagenden Solovioline wohl am zentralen Klopfmotiv in der Pauke, mit dem das Konzert auf ungewöhnliche Weise beginnt. Auch wenn diesem Klopfen überhaupt nichts schicksalhaft Dramatisches anhaftet, wirkt es an vielen Stellen im Satzverlauf wie ein beharrlich vorantreibender Puls, der die unterschiedlichsten Gestalten annimmt – ob in den „humorigen“ Klarinetten und Fagotten, den leise hallenden Hörnern in der Durchführung oder in den markiert vortragenden Geigen zu Beginn der Reprise.

Das Streichtrio op. 3 in Es-Dur

Von Beethovens insgesamt fünf Streichtrios stellt op. 3 zugleich sein erstes kammermu-

sikalisches Werk rein für Streicher dar. Die 3 als Opuszahl deutet auf eine frühe Entstehungszeit hin, tatsächlich aber stellte Beethoven das insgesamt sechs Sätze umfassende Werk erst 1794 fertig, mit Mitte 20 also, und ließ es zwei Jahre später veröffentlichen. Als Grund für das zunächst zögerlich Vortasten Beethovens auf dem Gebiet der Kammermusik wird in aller Regel der hohe Respekt vor dem Schaffen Haydns und Mozarts genannt, von denen der erste zur Entstehungszeit noch munter weiter komponierte, und der zweite erst wenige Jahre unter der Erde war. Wo Brahms noch um 1870 den „Riesen [Beethoven] hinter sich marschieren hört“, mag es Beethoven selbst nicht ganz hundert Jahre zuvor mit Haydn und Mozart ähnlich ergangen sein. Entgegen seiner überspitzten Aussage, er habe als Kompositionsschüler „bei Haydn nichts gelernt“, orientieren sich Beethovens frühe Werke nämlich durchaus an den beiden komponierenden ‚Überlehrern‘. Frei nach dem Prinzip der wetteifernden Nachahmung darf Mozarts Divertimento „Gran Trio“ KV 563 als Vorbild für Beethovens op. 3 gelten. Mit diesem teilt es nicht nur Besetzung und Tonart, sondern ebenfalls die Anzahl der Sätze und ihre Abfolge – zwei einrahmende Allegro-Sätze und zwei langsame Sätze, auf die jeweils ein Menuetto mit Trio folgt. Wo Mozarts und Haydns Divertimenti noch ganz in der Tradition der höfischen Unterhaltungsmusik gründen, steht Beethovens op. 3 allerdings bereits mit einem Bein auf dem Gebiet der Kammermusik,

wie sie als Hausmusik vom Bürgertum gepflegt wurde.

Anders als in manchen der später entstandenen Streichquartette von Beethoven übernimmt die Violine im Es-Dur-Streichtrio noch eindeutig die Führungsstimme, darin zeittypisch. Diese Dominanz einer einzigen Stimme schlägt sich auch darin nieder, dass das gleiche Werk rund zehn Jahre später in der Bearbeitung für Cello und Klavier als Beethovens op. 64 veröffentlicht wurde. Gleichwohl kommen von Zeit zu Zeit auch der Viola und dem Violoncello thematische tragende Rollen zu, wie zum Beispiel im eröffnenden Allegro con brio, das der Sonatensatzform folgt. Und im kantabel dahinströmenden Adagio, das an vierter Stelle steht, erhalten die beiden Instrumente sogar innige Solopassagen, darunter eine fünftaktige Kadenz im Violoncello. Mit ungewohnter Rhythmik verblüfft dagegen das erste Menuetto, in dem die auf alle Instrumente verteilten Zweitton-Motive auf geradezu moderne Weise kaum zu einem einheitlichen Gebilde zusammenfinden wollen. Bereits hier wird deutlich, dass Beethoven besonders gerne die kurzen Sätze in scherzhafter Manier als Experimentierfeld auf engstem Raum nutzte. Auch wenn er ab seinen ersten Streichquartetten der Gattung Streichtrio dann den Rücken zukehren sollte, lassen sich hier also bereits manche Besonderheiten und Reize von Beethovens Kammermusikstil vorfinden.

Le Concerto pour violon opus 61 en ré majeur de Beethoven

L'unique concerto pour violon de Ludwig van Beethoven (1770-1827) compte aujourd'hui parmi les concertos pour violon solo les plus joués sur scène. Pourtant du vivant de Beethoven, les choses étaient bien différentes. En 1806, les critiques parlaient d'une «multitude d'idées disjointes et entassées» où les «répétitions infinies de quelques passages difficiles pouvaient facilement fatiguer». Même les violonistes connus à l'époque de Beethoven, tels que Spohr, Rode, Kreutzer ou Viotti, n'étaient pas très enthousiastes et préféraient jouer leurs propres œuvres. Comme plus tard dans le Concerto pour violon de Brahms dans la même tonalité, on se plaignait de la trop grande importance donnée à l'orchestre et du trop peu de virtuosité de la partie solo. Ce n'est que dans les années 1840 que les trois mouvements en ré majeur de Beethoven commencèrent lentement à s'affirmer en public.

Malgré toute la beauté lyrique et le chant éclatant de l'opus 61 de Beethoven, le scepticisme de l'époque est pourtant tout à fait compréhensible. Aujourd'hui encore, le mouvement d'ouverture de 535 mesures est probablement l'un des mouvements les plus longs d'un concerto pour violon. À la partie du violon solo manquent les qualités virtuoses typiques telles les doubles cordes, les harmoniques ou une technique spéciale d'archet. Au lieu de cela, le violon solo peut se faire entendre entre autre dans de longs passages en octaves brisées ou en triolets, tandis qu'un rôle important

en ce qui concerne les motifs est attribué comme dans une symphonie à l'orchestre, en tant que partenaire égal. En principe dans l'Allegro ma non troppo, le violon accompagne et entoure plutôt la partie orchestrale en dialoguant avec elle, tandis que dans le Larghetto romantique et le Rondo final, il peut agir en général plus indépendamment. Ainsi, le violon solo dans le mouvement lent joue du point de vue mélodique non seulement un rôle plus important, mais obtient même son propre thème qu'il peut continuer à développer. Et dans le Rondo dansant qui suit «attacca subito», c'est-à-dire sans pause, il présente lui-même dès le début le thème principal.

Le fait que le premier mouvement, malgré peu de caractères contrastants musicaux, soit encore aujourd'hui tout sauf fatigant pour le public est probablement dû non seulement au violon solo et à ses cabrioles, mais aussi au motif de frappe central des timbales, par lequel le concerto débute d'une manière inhabituelle. Même si cette frappe n'a rien de fatidique ou de dramatique, à de nombreux moments du mouvement, il semble s'agir d'une pulsion progressant avec persévérance sous les formes les plus diverses - que ce soit dans les clarinettes et les bassons 'humoristiques', les cors résonnant doucement dans le développement ou les violons déclamant de façon marquée au début de la Reprise.

Le Trio à cordes opus 3 en mi bémol majeur

Parmi les cinq trios à cordes de Beethoven, l'opus 3 représente en même temps sa première œuvre de

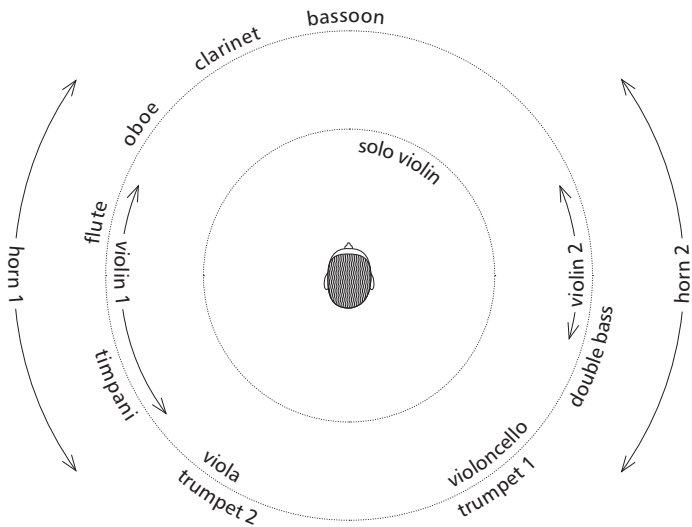
musique de chambre exclusivement pour cordes. Le chiffre 3 comme numéro d'opus indique une composition écrite assez tôt, bien que Beethoven ne termina cette œuvre comprenant un total de six mouvements qu'en 1794, vers 24 ans donc, et la publia deux ans plus tard. La raison donnée en général pour le fait que Beethoven hésita tout d'abord à composer de la musique de chambre est le grand respect que celui-ci portait à l'œuvre de Haydn et de Mozart, le premier continuant de composer avec vivacité à cette époque, et le second n'étant décédé que quelques années auparavant. Là où Brahms entend encore le «géant [Beethoven] marcher derrière lui» vers 1870, Beethoven lui-même eut peut-être une expérience similaire avec Haydn et Mozart presque cent ans auparavant. Contrairement à son affirmation exagérée selon laquelle, élève de composition, il n'avait «rien appris de Haydn», les premières œuvres de Beethoven s'orientent tout à fait vers les deux «maîtres-professeurs» de composition. Le Divertimento «Gran Trio» KV 563 de Mozart, basé librement sur le principe de l'imitation compétitive, peut être considéré comme un modèle pour l'opus 3 de Beethoven. Il partage non seulement son instrumentation et sa tonalité, mais aussi le nombre des mouvements et leur ordre - deux mouvements Allegro encadrants et deux mouvements lents, suivis chacun par un Menuetto avec Trio. Là où les Divertimenti de Mozart et de Haydn sont encore fondés entièrement sur la tradition de la musique légère courtoise, l'opus 3 de Beethoven a déjà néanmoins un pied dans le

domaine de la musique de chambre, comme elle était cultivée par la bourgeoisie comme musique domestique.

Contrairement à certains quatuors à cordes ultérieurs de Beethoven, le violon dans le trio à cordes en mi bémol majeur assume encore clairement la partie principale, ce qui était typique à l'époque. La prédominance d'une seule et unique voix se traduit aussi dans le fait que la même œuvre fut publiée environ dix ans plus tard dans un arrangement pour violoncelle et piano comme opus 64 de Beethoven. Néanmoins, de temps en temps, l'alto et le violoncelle jouent également des rôles importants du point de vue thématique, comme dans l'Allegro con brio d'ouverture, qui suit la forme sonate. Et dans l'Adagio s'écoulant cantabile, placé en quatrième position, les deux instruments reçoivent même des passages solos d'une grande profondeur, dont une cadence de cinq mesures au violoncelle. Le premier Menuetto, en revanche, étonne par son rythme inhabituel et à l'intérieur duquel les motifs de deux notes partagés entre tous les instruments d'une manière presque moderne ne semblent pas vouloir trouver ensemble de chemin pour former une entité uniforme. Il est déjà clair ici que Beethoven utilisait volontiers les mouvements courts de manière plaisante comme champs d'expérimentation dans un espace étroit. Même si à partir de ses premiers quatuors à cordes il tourna le dos au genre du trio à cordes, on découvre ici déjà certaines particularités et attraits du style de la musique de chambre de Beethoven.

Dr. Aron Sayed

Ludwig van Beethoven: Violin Concerto op. 61 in D major



TACET Real Surround Sound

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

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

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

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

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

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

TACET Real Surround Sound

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

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

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

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

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

zentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

TACET Real Surround Sound

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

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

Nous ne trouvons pas cela suffisant chez TACET. Les audio-DVD, SACD ou BLU-ray ne sont pas là utilisés comme ils le pourraient- être.

Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, SACD ou BLU-ray, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est difficile d'objecter contre l'argument, que les compositeurs d'époques passées n'auraient composé que pour une situation de concert normale. Si ce n'est qu'ils ne connaissent absolument aucune sorte de forme d'enregistrement sonore. Et un support audio reste toujours artificiel.

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

Andreas Spreer

Impressum

Recorded: Church Stella Maris, Sopot,
3. – 7.07.2017 (concerto)
Jesus-Christus-Kirche, Berlin,
20.04. & 22.09.2018 (trio)
Technical equipment: TACET

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

Cover painting:
Hans-Ulrich Wagner “Geiger”

Photo p. 5: © Eiji Shinohara
Photo p. 7: © Lukasz Pietrzak
Photo p. 8: © Edyta Rembała

Booklet layout: Toms Spogis

Recorded: Andreas Spreer and
Roland Kistner (concerto),
Andreas Spreer (trio)
Editing and surround mix: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2019 TACET

ℙ 2019 TACET

www.tacet.de

Audio System Requirements

1. How many loudspeakers do I need ?

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

2. How must I position the speakers ?

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

3. Excellent: Listening in a car

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

Three last recommendations:

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

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

Anforderungen an die Wiedergabeanlage

1. Wieviele Lautsprecher brauche ich ?

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

2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen ?

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

3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

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

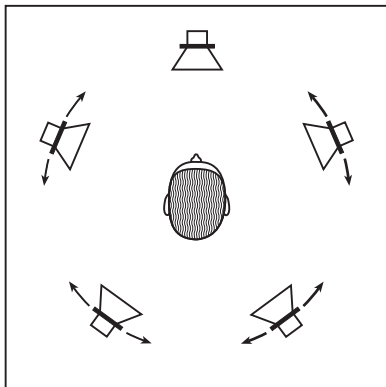
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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 nous 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.



Ludwig van Beethoven

Trio for Violin, Viola and Violoncello in E-flat major op. 3

40:15

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 1 | Allegro con brio | 11:28 |
| 2 | Andante | 7:15 |
| 3 | Menuetto. Allegro | 3:32 |
| 4 | Adagio | 7:33 |
| 5 | Menuetto. Moderato | 3:23 |
| 6 | Finale. Allegro | 7:02 |

3 Gaede

Daniel Gaede, violin

Thomas Gaede, viola

Sebastian Gaede, violoncello

For playing time reasons from here

CD version on EXTRA CD! (Tracks 1-3)

Concerto in D major for Violin and Orchestra op. 61

44:58

- | | | | |
|---|---|-----------------------|-------|
| 7 | 1 | Allegro ma non troppo | 24:48 |
| 8 | 2 | Larghetto | 9:52 |
| 9 | 3 | Rondo | 10:17 |

Daniel Gaede, violin

Polish Chamber Philharmonic
Orchestra Sopot

Woicich Rajski, conductor