



SACD · TACET Real Surround Sound



Franz Schubert

Symphony no. 8
in C major D 944

Concerto Budapest
András Keller

● **INSPIRING TUBE SOUND**

C major and Symphonic Joy

Franz Schubert 1824 – at the crossroads between the Classical and Romantic eras

Schubert in the years leading up to 1824. A young genius (who had already made his mark with a wealth of innovative songs showing with his own very personal sound) meets the “kairós”, the historic point of his artistic realisation in the problematic yet prestigious realm of the symphony. Significant works come into being not as truths from above but through a phase of experimentation, of mistakes, of questionable success. And so Schubert creates the conditions for the creation of his only large-format, “great” symphony.

This historical point can be described as both late and early. Schubert, the late classicist, builds on the “Classical” Haydn, Mozart and Beethoven. Schubert, the early Romantic, marks the gradual breakdown of forms that was becoming apparent: the process of them becoming saturated and overrun by subjectivity. Schumann and Brahms rebelled against this courageously but to no avail. Schubert basically wrote only one single “great” symphony – this C major symphony is also expressly assigned the adjective “Great”. Six previously completed works can be considered as preliminary studies or stages, which did not yet satisfy the younger composer’s aspirations with respect to Beethoven (the giant, who was still living practically in Schubert’s neighbourhood). The up-and-coming symphonist wanted to move in a different direction. There

are several fragments that point towards this. Begun between 1818 and 1821, they were then put aside. Among them is a project in E major, painstakingly realised as an interesting performing version by Felix Weingartner, originally available only as a sketch of the main voice from the first to the last bar. Again and again, Schubert would break off what he had begun, pointing to a spontaneous method of composition that resembled Mozart more than Beethoven: a forthright opening that only gradually exposes itself to doubt and in doing so not infrequently gives up, as opposed to Beethoven’s “combative” approach to the ensuing resistance. This propensity towards the unfinished, however, underwent a mysterious and unique transcendence in symphonic terrain. The two surviving movements of the “Unfinished” in B minor (1822), which attained legendary status under this name, reject the “endorsement” of the classically rounded four-movement form in a quasi-romantic-modern way. By virtue of their fragmentary status, which seems almost programmatic (even drafts of a third movement do not necessarily contradict this intent), they perform something akin to a productive compositional critique, in that they seem to distrust a “grand narrative”. It is astonishing that Schubert once again turned to a typically “classical” solution after this eminently “romantic” act. Measured in terms of linear progress, it would seem to be a step backwards. But we know that developments are meandering. This “Great” symphony in C major

(one can understand “great” in two senses – as a straightforward differentiation from the “small” C major symphony from the winter of 1817/18 and as an “emphatic” attribution of mastery) can therefore be experienced as the summation of Haydn, Mozart and Beethoven. And on top of that, Schubert! A godsend! A symphony for the great occasion! It is highly likely that Schubert himself never heard this symphony performed by an orchestra (as was also the case with all his other symphonies excepting the First). The “official” premiere of the work, “discovered” by Robert Schumann during a stay in Vienna, took place under the direction of Felix Mendelssohn-Bartholdy in 1839. Since then, the work has had the aura of a singular jewel of symphonic literature.

What does the key of C major stand for in this joyful symphony? It is not improbable that it refers to the imperial cheerfulness and splendour of Mozart’s “Jupiter Symphony” or to Beethoven’s barnstorming symphonic “first child”, which was still characterised by an inherent lightness. Theodor W. Adorno endowed this C major of Schubert’s with a rigorous historical-philosophical relevance by ascribing a musical-historical legitimacy to this brilliantly festive key. His thesis makes perfect sense if we discern an increasing problematisation and a strained positivity in Schumann’s Second, an emphatic expression of smooth, bourgeois consensus (one might almost speak of “political correctness”) in the finale of Brahms First, and the prac-

tically obsolete subsequent bursts of tumultuous bravado manifest in Sibelius, Pfitzner and the Finale of Mahler’s “Seventh”. The C major sphere of Wagner’s “Meistersinger” isn’t entirely joyous either. How far Schubert is from such noisy affirmation and latent violence! The distinctive and unconcealed presence of C major is easily demonstrated here, especially in the outer movements. C major ranks in this case as a mysterious, all-powerful force that understands how to steer even the most audacious modulations inexorably in its direction. The score is rich in positively exuberant harmonic finesse (mainly “altered” chords). Yet the shifting harmony does not obscure C major or render it inoperative. Again and again, even with the most surprising cadences, it asserts itself, reappears, reminds us of its existence. So it is always there, latent – still perceived in the tangled undergrowth of the process of modulation. One could almost imagine a higher authority, a Sarastro who accomplishes all kinds of benevolent magic, who directs the symphonic destiny, sometimes from afar, sometimes close by. (The key of C major is also close to Mozart’s priestly hero, who certainly has his shady side). With all this in mind, we need to attach considerable importance to the “classical” element of this symphony. Did Schubert, despite all his political exasperation with the Metternich regime, which he shared with his circle of friends, hold onto a positive belief in the future as he was composing this work? Perhaps he was even a homo religiosus,

whose secular, self-confident symphonic gesture concealed a belief in a divine world order, even piety à la Bruckner? In any event, with a further, now somewhat oblique look at Adorno, it can be said that, in terms of content, the symphony reflects joie de vivre, strength and exuberance rather than pain, suffering and hardship - and in this respect shows itself to be the triumphant epitome and embodiment of a reconciled, successful life. Adorno would again be right that this ideal image could be wrested from a painful biographical reality. C major – the departure point and the destination, as is befitting for a „classical“ composition. This is very clearly the dynamic behind the final coda, where „altered“ chords are heaped on top of one another, with the possibility of being resolved in any number of different directions. But an emphatic, repeated unison C sends a clear message: this is where it's leading and nowhere else. Per aspera ad astra - through hardships to the stars? No, more like a balancing effect. C major is always there (especially in the finale). Admittedly, the forces that deflect it are more than merely decorative dramatic feints. They are like artfully constructed obstacles that render the resultant breakthroughs credible and dramatic.

Of course, there are plenty of “romantic” signposts. This begins immediately with the horn melody in the introduction to the first movement, which then reappears in a great climax at the end of the movement – a dramatic effect that imparts a certain weight to this move-

ment. (Unlike Beethoven's Ninth and many later Romantic symphonies, Schubert's “Great” is not a work centred on the finale. Instead, it realises itself decisively in its first two movements). The main theme of the Allegro is fuelled by the sharply defined contrast between triplets and dotted rhythms. The melancholic vocal theme enters almost by surprise. The character of a symphony “in motion” is not abandoned in the Andante con moto. Here, the “wandering” style often found in Schubert determines the progress of the music. The brisk but serene marching also captures the more vocal turns of phrase and finally leads to an almost catastrophic climax (the sound intensifying with the aid of diminished seventh chords), which abruptly leads into a long, eerie, breathtaking general pause. As if stifled, it then continues at first in pianissimo, before the music, now noticeably subdued until the end, gradually finds its way back on track. The scherzo clearly shifts towards a folk-dance style. It is here that we are most likely to be reminded of the “heavenly lengths” that Schumann ascribed to the symphony as a whole, when the main part and trio are repeated the second time through (which does not happen in every rendition). Thanks to the particularly expansive harmonies and the unstoppable melodic momentum, this is in no way boring. “Heavenly lengths” are by no means noticeable in the opening movement and the finale. Here especially, “classical” proportions prevail, and this applies equally to the develop-

ment section which is no more extensive than the average. (The first movement has the most beautiful example of an expressively beguiling and formally balanced transition just before the recapitulation). If the second subject of the first Allegro was akin to a softly veiled lull in the face of the stormy main theme, then the second subject of the finale still appears to be perceptibly infused with the motoric tension of the scherzo - underpinned by a crackling, electrifying triplet accompaniment from the high strings.

Schubert at the crossroads between the Classical and Romantic eras. The Great C major Symphony should not have been his last word in symphonic matters. (A brief digression on numbering: recently, the designation "Eighth" has become established for this work. It is more consistent than its former designation as the "Seventh" or "Ninth", which would have led to a lack of clarity regarding the order of the preceding confusion of fragments). Three years after the "Great", Schubert was occupied in 1828, the year of his death, with a D major symphony preserved in a three-movement piano sketch. This work (we would now have to call it his "Ninth"), in part anticipates Bruckner, in part transcends him. It largely disregards traditional formal specifications and breaks new ground – a decisive rejection of classicism and an undisguised emergence of subjective, expressive radicalism.

Hans-Klaus Jungheinrich

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest is one of the most progressive and versatile symphonic orchestras based in Budapest, Hungary. It has a rich, more than 100 years of history, and as a result of the current artistic leadership, it is full of dynamism of its young musicians, whose playing is characterized by the passion, energy and commitment they give to their performances of repertoire ranging from well-loved masterpieces to newly composed works of the twenty-first century. Through its ambitious and innovative program and special sound, it provides a new colour to the international musical palette.

In 2007, on its 100th anniversary, András Keller, world-renowned Hungarian violinist, pedagogue, and the founder of the Keller Quartet, was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of the orchestra. Under his leadership, the orchestra underwent a major period of artistic growth and development, as the foremost young chamber musicians have joined him.

In the recent years highly acclaimed soloists are returning guests of the orchestra, such as Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Gennady Rozhdestvensky, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Khatia Buniatishvili, Boris Berezovsky, Dénes Várjon, Miklós Perényi and Evgeni Koroliov.

András Keller's innovative concert programs are designed to engage both musicians and

audience members alike in a dialogue with the music. To heighten this tension, old masterpieces are often heard alongside contemporary pieces, often illuminating new aspects of both works that are a result of that particular pairing.

Concerto Budapest's mission is to represent Hungarian music all around the globe. Liszt, Bartók, Kodály, Dohnányi, Ligeti and Kurtág are elemental part of their repertoire, besides which one can find several hundreds of works ranging from classical to contemporary.

Concerto Budapest has become a well-respected player on the international music scene, performing to great acclaim in major cities of Europe (Germany, Spain, Poland, France), Russia, Asia and the United States. Concerto Budapest has been invited to Asia's most prominent concert venues (China, Japan, Taiwan, Thailand, South-Korea) throughout the years and is happy to be a returning guest of the Folle Journée Festivals. Concerto Budapest has a special collaboration with Kremerata Baltica: besides joint tours to Europe, Turkey, UAE and South-East Asia, their concert movie premiered on MEZZO TV recently won the Winged Golden Lion of the Venice TV Award and the Lovie Award as well.

András Keller, violinist, conductor

András Keller has enjoyed a varied career as a soloist, concertmaster, and chamber musician at the highest international level. His early studies

at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest led to many collaborations with György Kurtág, whose works he has been premiering and performing worldwide since 1978. He has also enjoyed working intensively with Dénes Kovács, Ferenc Rados and, until his death, Sándor Végh.

András Keller founded the Keller String Quartet in 1987 and has since given master classes and concerts throughout the world. As both chamber musician and soloist, he has appeared in every European country, performing at many prestigious festivals such as Salzburg, Edinburgh, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein and the BBC Proms. Outside of Europe, András Keller has been invited to New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, Washington's Library of Congress, and many cities in Japan, China, and Korea. During his career he has worked with world-renowned artists including Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Khatia Buniatishvili, Vadim Repin, Isabelle Faust and Steven Isserlis, Heinz Holliger.

The recipient of the Premio Franco Abbiati, Liszt Prize, and Bartók-Pásztory Prize, he was named an Artist of Merit of Hungary and was also nominated for the United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award. His recordings have been awarded the Caecilia Prix (BE), Deutsche Schallplattenpreis, Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros



(FR), Victoire du Musique (FR), MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) and Record Academy Award (JP).

András Keller was the Artistic Director of the Arcus Temporum Festival in Pannonhalma between 2004–2010 and has been holding to this position again since 2016. In 2007, he was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of Concerto Budapest, formerly known as the Hungarian Symphony Orchestra. Under his leadership, Concerto Budapest has earned a reputation as one of the most respected Hungarian touring orchestras, annually presenting over sixty concerts in Budapest, in addition to concerts and festival appearances in China, France, Germany, Spain, Poland, Japan, Thailand, South-Korea, Russia and the United States. He recently created a concert film with Concerto Budapest, Gidon Kremer & Kremerata Baltica which won the Winged Golden Lion of the Venice TV Award and the Lovie Award as well.

For the last two decades, András Keller was teaching annually at the Aix-en-Provence Festival and has been a regular guest of Yale University's Norfolk Chamber Music Festival and the International Musicians Seminar Prussia Cove. Between 2012–2015, he served as the head of the Chamber Music Department at the Franz Liszt Academy of Music. Since 2016, he has been teaching at the violin faculty of the Guildhall School of Music and Drama, London, which also appointed him as Béla Bartók International Chair in 2018.

C-Dur und das symphonische Glück

Franz Schubert 1824 – an der Nahtstelle zwischen Klassik und Romantik

Schubert in den Jahren kurz vor 1824. Ein junges Genie (hervorgetreten bereits mit einer Fülle neuartiger, persönlich timbrierter Lieder) trifft auf den „kairós“, den historischen Augenblick seiner künstlerischen Verwirklichung auf dem heiklen, prestigeträchtigen Gebiet der Symphonie. Entscheidendes entsteht, nicht als eine vom Himmel gefallene Tatsache, sondern durch eine Phase des Experimentierens, der Irrtümer, des seltsam-fragwürdigen Gelingens hindurch. Schubert schafft sich die Voraussetzungen zur Entstehung seiner einzigen großformatigen, „großen“ Symphonie.

Man kann diesen historischen Ort als spät und als früh bezeichnen. Schubert, der Späte, baut auf den „Klassikern“ Haydn, Mozart und Beethoven auf. Schubert, der Frühe, markiert als Romantiker den sich abzeichnenden Zerfall der Formen, deren Durchtränkt- und Überwuchertwerden von Subjektivität, wogegen sich Schumann und Brahms dann mutig und vergeblich aufbäumten. Schubert hat im Grunde mithin nur eine einzige „große“ Symphonie geschrieben – dieser C-Dur-Symphonie wird denn auch das Adjektiv „groß“ ausdrücklich zugewiesen. Sechs fertiggestellte frühere sind als Vorstudien oder -stufen zu sehen, die dem an Beethoven (der Riese, quasi in Schuberts Nachbarschaft, lebte ja noch) orientierten

Anspruch des Jüngeren noch nicht genügten. Der angehende Symphoniker wollte anderswohin; mehrere zwischen 1818 und 1821 begonnene und liegengelassene Fragmente deuten darauf hin, darunter ein von Felix Weingartner zu mühsam interessanter Aufführungsfähigkeit gebrachtes Vorhaben in E-Dur, das vom ersten bis zum letzten Takt lediglich als Hauptstimmen-Skizze vorhanden war. Immer wieder pflegte Schubert ja Begonnenes abzubrechen, was auf eine spontane, mehr Mozart als Beethoven ähnelnde Komponierweise hindeutet, ein forsches Beginnen, das sich erst nach und nach dem Zweifel aussetzt (also die sich ergebenden Widerstände nicht so sehr wie Beethoven „kämpferisch“ angeht) und dabei nicht selten resigniert. Die Neigung zum Unfertigen erfuhr auf dem symphonischen Terrain freilich eine rätselhaft-einmalige Transzendierung. Die überlieferten zwei Sätze der unter dieser Bezeichnung legendär gewordenen „Unvollendeten“ in h-Moll (1822) verweigern die klassisch-abrundende „Beglaubigung“ der viersätzigen Form auf eine sozusagen romantisch-moderne Weise und leisten durch den geradezu programmatisch hergestellten Fragmentstatus (auch Entwürfe zu einem dritten Satz widersprechen einer Absicht nicht unbedingt) so etwas wie eine produktive Kompositionskritik, indem sie einer „großen Erzählung“ zu misstrauen scheinen. Erstaunlich, dass sich Schubert nach dieser eminent „romantischen“ Tat noch einmal einer idealtypisch „klassischen“ Lösung

zuwandte. Am linearen Materialfortschritt gemessen, wär's als Rückschritt zu verbuchen. Aber wir wissen ja: Entwicklungen mäandern. Diese „große“ Symphonie in C-Dur (man kann „groß“ doppelt verstehen – als schlichtes Unterscheidungsmerkmal von der „kleinen“ C-Dur-Symphonie aus dem Winter 1817/18 und als „emphatisches“ Meisterschafts-Attribut) ist mithin rezipierbar als Summe von Haydn, Mozart und Beethoven. Und obendrein noch Schubert! Ein Glücksfall! Eine Sonntagssymphonie! Mit hoher Wahrscheinlichkeit hörte Schubert diese Symphonie (wie all seine anderen außer der Ersten) niemals in einer orchestralen Aufführung selbst. Die „offizielle“ Uraufführung des von Robert Schumann bei einem Wienaufenthalt „entdeckten“ Werkes fand unter der Leitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy 1839 statt. Seitdem gilt das Werk als auratischer Solitär der symphonischen Literatur.

Was hat die Tonart C-Dur in dieser Glückssymphonie zu bedeuten? Nicht unwahrscheinlich der Rekurs auf die imperiale Heiterkeit und den Glanz der Mozart'schen „Jupitersymphonie“ oder den fulminant-furiösen, dabei noch mit spezifischer Leichtigkeit daherkommenden symphonischen Erstling Beethovens. Theodor W. Adorno stattete dieses C-Dur Schuberts mit einer strengen geschichtsphilosophischen Konsequenz aus, indem er der Tonart der schattenlosen Festlichkeit hier eine musikgeschichtlich letztmalige Legitimität attestierte – und seine These leuchtet durchaus ein, wenn man bei

Schumanns Zweiter eine zunehmende Problematisierung und angestrengte Positivität wahrnimmt, im Finale der Brahms'schen Ersten eine zum bürgerlichen Konsens geglättete Emphase (fast möchte man schon von „political correctness“ sprechen), und geradezu obsolet zeigten sich nachmalige Einbrüche tumultuarischer Reckenhaftigkeit (Sibelius, Pfitzner, Mahlers Finale der „Siebten“). So richtig froh kann man auch der C-Dur-Sphäre der Wagner'schen „Meistersinger“ nicht werden. Wie weit ist doch Schubert von lärmender Affirmation und latenter Gewaltförmigkeit entfernt! Die besondere und unverstellte Präsenz von C-Dur lässt sich hier, zumal in den Ecksätzen, auch materialiter unschwer belegen. C-Dur rangiert hier als eine auf geheimnisvolle Weise alles bewirkende Kraft, die noch die kühnsten Modulationen unweigerlich auf ihre Mühlen zu leiten versteht. An geradezu überbordenden harmonischen Finessen (vorzugsweise „alterierten“ Akkorden) ist die Partitur reich; dennoch dient das Geschiebe der Klänge nicht („regerisch“) dazu, das C-Dur zu verschleiern und außer Funktion zu setzen – immer wieder, auch mit überrascendenden Kadenzen, setzt es sich durch, kommt zum Vorschein, bringt sich in Erinnerung. Es ist also latent immer da – mitgedacht noch im Gestrüpphaften der modulatorischen Verarbeitungen. Fast könnte man an eine höhere Instanz denken, einen allen gütigen Zauber bewerkstelligenden Sarastro, der, bald fern, bald nah, die symphonischen Geschicke leitet (dem durchaus

nicht schattenlosen Mozart'schen Priesterhelden steht die C-Dur-Tonart übrigens ebenfalls nah). Mit alldem muss man den „Klassik“-Anteil in dieser Symphonie sehr hoch ansetzen. War Schubert, während er das komponierte, ein positiv Zukunftsgläubiger (in all seinem politischen Verdruss am Metternich-Regime, den er mit seinem Freundeskreis teilte), vielleicht sogar ein homo religiosus, hinter dessen säkular-selbstbewusster Symphonikergeste sich der Glaube an eine göttliche Weltordnung, gar Frömmigkeit à la Bruckner, versteckten? Mit einem weiteren, nun etwas schrägen Blick auf Adorno lässt sich jedenfalls sagen: Inhaltlich spiegelt die Symphonie viel eher Lebensfreude, Kraft und Übermut als Schmerz, Leid und Not – und zeigt sich gerade darin als ein triumphales Ab- und Inbild versöhnten, gelungenen Lebens. Damit, dass dieses Idealbild einer schmerzhaften biographischen Realität abgetrotzt sein könnte, hätte Adorno wieder Recht. C-Dur – Ausgangspunkt und Ziel, wie es sich fürs „klassische“ Komponieren gehört. Ganz klar die Dynamik der Finalcoda: Da werden „alterierte“ Akkorde hochgetürmt, die in ganz verschiedene Richtungen hin aufgelöst werden könnten. Doch ein nachdrückliches, vielmaliges Unisono-C gibt markant zu verstehen: Hier geht es hin und nirgends sonst. Per aspera ad astra? Nein, eher eine Balancewirkung. Das C-Dur ist (gerade im Finale) immer schon da. Freilich sind die Energien, die von ihm ablenken, mehr als dekorative dramatische Attrappen. So etwas

wie kunstvoll aufgebaute Hindernisse, um die stattfindenden Durchbrüche glaubhaft und dramatisch zu gestalten.

Selbstverständlich gibt es genügend „romantische“ Wegzeichen. Das beginnt schon mit der Hornmelodie der Einleitung zum Kopfsatz, die an dessen Ende in großer Steigerung wiedererscheint – ein dramatischer Effekt, der diesem Satz ein besonderes Gewicht verleiht (abweichend von Beethovens Neunter und vielen späteren romantischen Symphonien ist Schuberts „Große“ kein aufs Finale zentriertes Werk, sondern realisiert sich am dezidiertesten in seinen ersten beiden Sätzen). Das Allegro-Hauptthema speist sich aus dem scharf profilierten Kontrast von Triolen und punktierter Rhythmik; fast überraschend tritt das melancholische Gesangsthema hinzu. Der Charakter einer Symphonie „in Bewegung“ wird im Andante con moto nicht aufgegeben: Hier bestimmt der vielfach bei Schubert anzutreffende „Wander“-Duktus den Verlauf; das zügige, aber gelassene Marschieren erfasst auch die gesanglicheren Wendungen und führt schließlich hin zu einer ins nahezu Katastrophische sich auswachsenden Steigerung (Klangmassierung mithilfe verminderter Septakkorde), die jäh in eine lange, unheimliche, atemberaubende Generalpause mündet – wie erstickt, geht es danach zunächst im Pianissimo weiter, ehe die Musik, bis zum Ende nun spürbar eingetrübt, allmählich ins frühere Gleis zurückfindet. Deutlich ins Tänzerisch-Folkloris-

tische gelenkt das Scherzo, bei dem man am ehesten an die von Schumann der Symphonie insgesamt zugesprochenen „himmlischen Längen“ denken könnte, wenn (was nicht bei jeder Wiedergabe geschieht) die zweiten Phasen von Hauptteil und Trio wiederholt werden – was dank der hier besonders weit ausgreifenden Harmonik und dem niemals aussetzenden melodischen Schwung keineswegs Langeweile bedeuten muss. „Himmlische Längen“ werden beim Kopfsatz und beim Finale keineswegs merklich – gerade hier herrscht eine „klassische“ Proportionierung, die vor allem auch die nicht überdurchschnittlich umfänglichen Durchführungsbereiche betrifft (das schönste Beispiel einer ebenso expressiv betörenden wie formal ausgewogenen Überleitung bietet der Kopfsatz vor dem Repriseneinsatz). War die Seitenmelodie des ersten Allegro gegenüber dem stürmischen Hauptthema so etwas wie ein leise verschattetes Innehalten, so scheint das Seitenthema des Finale noch spürbar infiziert von der motorischen Gespanntheit des Scherzos – unterfüttert mit einer knisternden, elektrisierenden Triolenbegleitung der hohen Streicher.

Schubert an der Nahtstelle von Klassik und Romantik. Die große C-Dur-Symphonie hätte nicht sein letztes Wort in Sachen Symphonie sein sollen. (Kleiner Exkurs zur Nummerierung: Neuerdings setzte sich bei diesem Werk die Bezeichnung als „Achte“ durch. Sie ist schlüssiger denn die ehemaligen als „Siebte“

oder „Neunte“, womit das vorangegangene Fragment-Gewusel unklar positioniert gewesen wäre). Drei Jahre nach der „großen“ beschäftigte sich Schubert in seinem Todesjahr 1828 mit einer in dreisätziger Klavierskizze erhaltenen D-Dur-Symphonie, die (man müsste sie nun als seine „Neunte“ benennen), teils auf Bruckner vorausweisend, teils ihn überschreitend, traditionelle Formspezifika weithin außeracht lässt und unbetretenes Land betritt – entschiedene Absage an Klassizität, unverhülltes Hervortreten subjektiver Ausdrucksradikalität.

Hans-Klaus Jungheinrich

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest ist eines der vielseitigsten Sinfonieorchester von Budapest. Es blickt auf eine reiche, über 100 Jahre alte Tradition und steckt durch die aktuelle künstlerische Leitung voller dynamischer junger Musiker, deren Spiel geprägt ist von Leidenschaft, Energie und Hingabe in allen Aufführungen, seien es wohlbekannte Meisterwerke der Musikliteratur oder Neukompositionen des 21. Jahrhunderts. Durch sein so anspruchsvolles wie innovatives Programm und durch seinen speziellen Klang sorgt es für eine neue Farbe in der internationalen Musikszene.

2007, zum 100. Geburtstag des Orchesters, wurde der weltberühmte Geiger, Pädagoge und Gründer des Keller Quartetts András Keller zum neuen künstlerischen Leiter und Chefdirigenten ernannt. Unter seiner Führung durchlief das Orchester eine Phase der Entwicklung und des künstlerischen Wachstums, in der zumeist jüngere Kammermusiker eintraten.

Zu den regelmäßigen Gästen des Orchesters zählen Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi und Evgeni Koroliov.

András Kellers neuartige Konzertprogramme bringen Musiker und Publikum in einen Dialog mit der Musik. Um diese Intensität zu erhöhen,

ertönen oft alte Meisterwerke neben zeitgenössischen Kompositionen. Durch diese Gegenüberstellung werden neue und ungewohnte Aspekte beiderlei Art beleuchtet.

Das Repertoire von Concerto Budapest reicht von virtuosen, großen sinfonischen Werken von Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky oder Shostakovich über klassische Konzerte von Mozart oder Beethoven bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen von Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki oder László Vidovsky, um nur einige zu nennen.

So ist Concerto Budapest zu einem hochangesehenen Mitglied der internationalen Musikszene geworden und spielt mit großem Erfolg in den großen Städten Europas, Asiens und der Vereinigten Staaten.

2016 bereiste Concerto Budapest mit Martha Argerich, Radu Lupu und Gidon Kremers Kremerata Baltica Europas berühmteste Konzertsäle (in Toulouse, Ludwigshafen, München, Zürich, Freiburg, Budapest, Genf, Salzburg, Saanen, Basel), ebenso in Istanbul und Abu Dhabi. 2017 kulminierte die Zusammenarbeit in einer Verbindung beider Ensembles zum „*Dream Orchestra*“ unter der Leitung von András Keller mit dem Solisten Gidon Kremer während einer grandiosen Konzertreihe in Asien (Peking, Xi'an, Seoul, Taipei) mit großem Erfolg und internationaler Beachtung.

András Keller, Geiger und Dirigent

András Keller genießt eine vielfältige Karriere als Solist, Konzertmeister, Kammermusiker und Dirigent auf allerhöchstem Niveau. Bereits während seines Studiums an der Franz Liszt Akademie in Budapest lernte er György Kurtág kennen und führte seit 1978 zahlreiche Werke von ihm auf, einige davon als Uraufführung. Außerdem arbeitete er intensiv mit Dénes Kovács, Ferenc Rados und, bis zu dessen Tod, mit Sándor Végh.

1987 gründete András Keller das Keller Quartett und gab mit ihm seither überall auf der Welt Konzerte und Meisterkurse. Sowohl als Kammermusiker als auch als Solist konzertierte er in jedem europäischen Land, auf vielen renommierten Festivals wie Edinburgh, Luzern, Aldeburgh, Schleswig-Holstein und the BBC Proms. Außerhalb Europas wurde er von der Carnegie Hall New York und vom Lincoln Center in der Washington Library of Congress eingeladen und von vielen Städten in Japan, China und Korea. Er konzertierte mit weltbekannten Künstlern wie Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust und Steven Kovacevic.

Der Gewinner des Premio Franco Abbiati, des Liszt- und des Bartók-Pásztory Preises wurde auch als Artist of Merit von Ungarn

ausgezeichnet und für den United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award nominiert. Seine Aufnahmen erhielten den Caecilia Prix (BE), den Deutschen Schallplattenpreis, den Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), den MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) und den Record Academy Award (JP).

András Keller war künstlerischer Leiter des Arcus Temporum Festival in Pannonhalm von 2004 bis 2010 und erneut seit 2016. Er ist der Gründer und künstlerische Leiter des Internationalen Sándor Végh Streichquartett Wettbewerbs. 2007 wurde er als künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Concerto Budapest ernannt, vorher bekannt als Ungarisches Sinfonieorchester. Unter seiner Leitung erarbeitete sich Concerto Budapest den Ruf eines der anerkanntesten Orchester Ungarns mit jährlich über 60 Konzerten in Budapest, zusätzlich zu Konzerten und Festivals in China, Frankreich, Deutschland, Polen, Japan, Süd-Korea und den Vereinigten Staaten.

Seit über 10 Jahren unterrichtet András Keller jährlich auf dem Aix-en-Provence Festival und ist regelmäßiger Gast auf dem Yale University's Norfolk Chamber Music Festival und dem International Musicians Seminar Prussia Cove. Von 2012 bis 2015 leitete er die Kammermusikabteilung der Franz Liszt Akademie für Musik. Seit 2016 unterrichtet er in der Violinklasse der Guildhall School of Music and Drama, London, die ihn 2018 zum Béla Bartók International Chair ernannte.

Do majeur et le bonheur symphonique

Franz Schubert en 1824 – à la croisée des chemins entre classicisme et romantisme

Schubert dans les années précédant 1824. Un jeune génie (qui s'était déjà distingué par une multitude de lieder d'un genre nouveau, au timbre personnel) rencontre le „kairós“, le moment historique de son épanouissement artistique dans le domaine délicat et prestigieux de la symphonie. Des choses décisives naissent, non pas comme un fait tombé du ciel, mais à travers une phase d'expérimentation, d'erreurs, de réussites étranges et douteuses. Schubert se crée les conditions nécessaires à la naissance de sa seule symphonie de grande envergure, la „grande“ symphonie.

On peut qualifier ce lieu historique de tardif et de précoce. Schubert, le tardif, s'appuie sur les „classiques“ Haydn, Mozart et Beethoven. Schubert, le précoce, marque, en tant que romantique, la décomposition naissante des formes, leur imprégnation et leur prolifération par la subjectivité, contre laquelle Schumann et Brahms se sont ensuite courageusement et vainement dressés. Schubert n'a donc écrit qu'une seule „grande“ symphonie – l'adjectif „grande“ est d'ailleurs explicitement attribué à cette symphonie en do majeur. Six symphonies antérieures achevées doivent être considérées comme des études ou des étapes préliminaires qui ne répondaient pas encore aux exigences

du jeune Schubert, orienté vers Beethoven (le géant, quasiment voisin de Schubert, vivait encore). Le futur symphoniste voulait aller ailleurs ; plusieurs fragments commencés entre 1818 et 1821 et laissés en suspens l'indiquent, dont un projet en mi majeur que Felix Weingartner avait péniblement rendu de manière intéressante exécutable et qui, de la première à la dernière mesure, n'existait que sous forme d'esquisse pour les voix principales. Schubert a toujours eu l'habitude d'interrompre ce qu'il avait commencé, ce qui indique une manière de composer spontanée, plus proche de Mozart que de Beethoven, une manière de commencer en force, qui ne s'expose que peu à peu au doute (c'est-à-dire qui n'aborde pas les résistances qui se présentent de manière aussi „combative“ que Beethoven) et qui se résigne assez souvent. La tendance à l'inachevé a bien sûr connu une transcendance unique et énigmatique sur le terrain symphonique. Les deux mouvements qui nous sont parvenus de l'„Inachevée“ en si mineur (1822), devenue légendaire sous cette appellation, refusent l'„authentification“ classique et arrondie de la forme en quatre mouvements d'une manière pour ainsi dire romantique et moderne et, grâce au statut de fragment établi de manière programmatique (même les ébauches d'un troisième mouvement ne contredisent pas nécessairement une intention), font en quelque sorte une critique productive de la composition en semblant se méfier d'un „grand récit“. Il est étonnant qu'après cet acte éminem-

ment „romantique“, Schubert se soit tourné une fois de plus vers une solution idéalement „classique“. Si l'on se réfère à l'évolution linéaire du matériau, il s'agirait d'une régression. Mais nous le savons bien : les évolutions se font en méandres. Cette „grande“ symphonie en do majeur (on peut comprendre „grande“ de deux manières – comme simple critère de distinction de la „petite“ symphonie en do majeur de l'hiver 1817/18 et comme attribut „emphatique“ de maîtrise) peut donc être perçue comme la somme de Haydn, Mozart et Beethoven. Et en plus, Schubert ! Un coup de chance ! Une symphonie du dimanche ! Il est fort probable que Schubert n'ait jamais entendu lui-même cette symphonie (comme toutes ses autres symphonies, à l'exception de la Première) lors d'une exécution orchestrale. La première „officielle“ de l'œuvre, „découverte“ par Robert Schumann lors d'un séjour à Vienne, eut lieu en 1839 sous la direction de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Depuis, l'œuvre est considérée comme un solitaire auratique de la littérature symphonique.

Que signifie la tonalité de do majeur dans cette symphonie du bonheur ? Il n'est pas improbable que l'on ait recours à la sérénité impériale et à la splendeur de la „Symphonie Jupiter“ de Mozart ou à la première œuvre symphonique de Beethoven, fulminante et furieuse, qui se présente pourtant avec une légèreté spécifique. Theodor W. Adorno dota le do majeur de Schubert d'une stricte conséquence historico-philosophique, en attestant ici à la tonalité

d'une atmosphère de fête sans ombre une légitimité pour la dernière fois dans l'histoire de la musique – et sa thèse est tout à fait pertinente lorsque l'on perçoit dans la deuxième de Schumann une problématisation croissante et une positivité tendue, dans le final de la Première de Brahms, une emphase lissée vers un consensus bourgeois (on a presque envie de parler de „political correctness“), et les incursions ultérieures d'un caractère tumultueux (Sibelius, Pfitzner, le final de la „Septième“ de Mahler) qui se révélèrent tout à fait obsolètes. On ne peut pas non plus se réjouir de la sphère en do majeur des „Meistersinger“ de Wagner. Comme Schubert est loin de l'affirmation bruyante et de la violence latente ! La présence particulière et non dissimulée de la tonalité de do majeur se laisse facilement démontrer matériellement, en particulier dans les premiers et derniers mouvements. Le do majeur est ici une force mystérieuse qui agit sur tout et qui sait conduire les modulations les plus audacieuses à son propre moulin. La partition regorge de finesses harmoniques (de préférence des accords „altérés“) ; pourtant, le glissement des sonorités ne sert pas (comme Reger) à masquer le do majeur et à le rendre inopérant – il s'impose toujours, même avec des cadences surprenantes, il apparaît, il se rappelle à nous. Il est donc toujours là, à l'état latent, pensé dans les broussailles des traitements modulateurs. On pourrait presque penser à une instance supérieure, un Sarastro accomplissant une magie bienveillante, prési-

dant, tantôt de loin, tantôt de près, aux destinées symphoniques (la tonalité de do majeur est d'ailleurs également proche du prêtre-héros de Mozart, qui n'est pas sans ombre). Avec tout cela, il faut placer très haut la part de „classique“ dans cette symphonie. Pendant qu'il composait cela, Schubert était-il un croyant positif en l'avenir (avec tout son ressentiment politique à l'égard du régime de Metternich, qu'il partageait avec son cercle d'amis), peut-être même un homo religiosus, dont le geste de symphoniste laïc et sûr de lui cachait une croyance en un ordre mondial divin, voire une piété à la Bruckner ? En tout cas, avec un autre regard, désormais un peu oblique, sur Adorno, on peut dire que le contenu de la symphonie reflète bien plus la joie de vivre, la force et l'exubérance que la douleur, la souffrance et la détresse – et se présente justement en cela comme une image triomphante d'une vie réconciliée et accomplie. Adorno aurait à nouveau raison de penser que cette image idéale pourrait être le fruit d'une réalité biographique douloureuse. Do majeur – point de départ et d'arrivée, comme il se doit pour la composition „classique“. La dynamique de la coda finale est très claire : des accords „altérés“ sont empilés, qui pourraient être résolus dans des directions très différentes. Pourtant un do à l'unisson insistant et répété quatre fois indique clairement la direction à suivre : C'est ici que cela se passe et nulle part ailleurs. Per aspera ad astra ? Non, plutôt un effet d'équilibre. Le do majeur est depuis toujours présent

(surtout dans le final). Bien sûr, les énergies qui s'en détournent sont plus que des leurres dramatiques décoratifs. Quelque chose comme des obstacles savamment construits pour rendre crédibles et dramatiques les percées qui ont lieu.

Bien entendu, il existe suffisamment de signes „romantiques“. Cela commence déjà par la mélodie de cor de l'introduction du premier mouvement, qui réapparaît à la fin de celui-ci dans une grande intensification – un effet dramatique qui confère à ce mouvement un poids particulier (contrairement à la Neuvième symphonie de Beethoven et à de nombreuses symphonies romantiques ultérieures, la „Grande“ de Schubert n'est pas une œuvre centrée sur le final, mais se réalise de manière plus déterminée dans ses deux premiers mouvements). Le thème principal de l'allegro se nourrit du contraste très marqué entre les triolets et la rythmique pointée ; le thème mélancolique du chant s'y ajoute de manière presque surprenante. Le caractère d'une symphonie „en mouvement“ n'est pas abandonné dans l'Andante con moto : Ici, le ductus „Wanderer“ (Promeneur), que l'on retrouve souvent chez Schubert, détermine le déroulement ; la marche rapide mais sereine englobe également les tournures plus chantantes et mène finalement à une montée en puissance quasi catastrophique (massification des sons à l'aide d'accords de septième diminués), qui débouche brusquement sur une longue pause générale inquiétante et époustouflante –

comme étouffée, la musique se poursuit ensuite d'abord dans un pianissimo, avant de retrouver peu à peu la voie antérieure, alors qu'elle s'assombrit sensiblement jusqu'à la fin. Le scherzo s'oriente clairement vers la danse et le folklore, et l'on pourrait penser aux „longueurs célestes“ attribuées par Schumann à la symphonie dans son ensemble, lorsque (ce qui n'est pas toujours le cas) les deuxièmes phases de la partie principale et du trio sont répétées – ce qui ne signifie en aucun cas l'ennui, grâce à l'harmonie particulièrement étendue et à l'élan mélodique qui ne s'arrête jamais. Les „longueurs célestes“ ne sont en aucun cas perceptibles dans le premier mouvement et le finale – c'est justement ici que règne une proportion „classique“, qui concerne surtout les parties de développement qui ne sont pas plus étendues que la moyenne (le plus bel exemple de transition aussi expressivement envoûtante que formellement équilibrée est donné par le premier mouvement avant l'utilisation de la reprise). Si la mélodie latérale de l'Allegro initial était, face à l'impétuosité du thème principal, quelque chose comme une pause doucement ombragée, le thème latéral du Finale semble encore sensiblement affecté par la tension motrice du Scherzo – soutenu par un accompagnement en triolets grésillant et électrisant des cordes aiguës.

Schubert à la croisée des chemins entre classicisme et romantisme. La grande symphonie en do majeur n'aurait pas dû être son dernier mot en matière de symphonie. (Petite parenthèse

sur la numérotation : depuis peu, la désignation „Huitième“ s'est imposée pour cette œuvre. Elle est plus cohérente que les anciennes „Septième“ ou „Neuvième“, qui auraient positionné de manière ambiguë l'enchevêtrement de fragments qui les précédaient). Trois ans après la „grande“, Schubert s'attela, l'année de sa mort en 1828, à une symphonie en ré majeur en trois mouvements qui nous est parvenue sous forme d'esquisse pour piano et qui (on devrait maintenant la nommer sa „Neuvième“), en partie en référence à Bruckner, en partie en le dépassant, laisse largement de côté les spécificités formelles traditionnelles et s'aventure en terre inconnue – le refus catégorique du classicisme et l'émergence non dissimulée de la radicalité expressive subjective.

Hans-Klaus Jungheinrich

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest, l'un des orchestres symphoniques les plus progressifs et les plus variés, réside à Budapest en Hongrie. Riche d'une histoire datant de plus de 100 ans, et grâce à la direction artistique actuelle, il déborde du dynamisme de ses jeunes musiciens, dont le jeu est marqué par la passion, l'énergie et l'engagement avec lequel ils jouent le répertoire allant des chefs-d'œuvre bien-aimés aux œuvres du XXI^{ème} siècle nouvellement composées. Par son programme ambitieux et novateur et sa sonorité particulière, il donne une nouvelle couleur à la palette musicale internationale.

En 2007, à l'occasion du 100^{ème} anniversaire d'orchestre, András Keller, violoniste, pédagogue hongrois de renommée mondiale et fondateur du Quatuor Keller, fut nommé directeur artistique et chef principal de l'orchestre. Sous sa direction, l'orchestre connut une période importante de croissance et de développement artistique, les jeunes musiciens de chambre les plus en vue l'ayant rejoint.

Ces dernières années, des solistes de renom sont de nouveau invités par l'orchestre, tels Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi et Evgeni Koroliov.

Les programmes de concerts novateurs d'András Keller sont conçus dans le but d'enga-

ger les musiciens et le public dans un dialogue avec la musique. Pour augmenter la tension, d'anciens chefs-d'œuvre sont souvent joués à côté de pièces contemporaines, de nouveaux aspects des deux œuvres apparaissant alors comme résultat de ce jumelage particulier.

Le répertoire du Concerto Budapest s'étend entre autres des œuvres symphoniques virtuoses et de grande envergure de Moussorgski, Stravinsky, Tchaïkovski ou Chostakovitch, comprend les concertos classiques de Mozart ou de Beethoven, jusqu'aux pièces contemporaines de Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki et László Vidovszky.

Concerto Budapest est devenu un acteur très respecté sur la scène musicale internationale et se produit avec grand succès dans les villes les plus importantes d'Europe, d'Asie et des États-Unis.

En 2016, Concerto Budapest fit une tournée avec Martha Argerich, Radu Lupu et la Kremerata Baltica de Gidon Kremer dans les plus grandes salles de concert européennes (Toulouse, Ludwigshafen, Munich, Zurich, Fribourg-en-Brisgau, Budapest, Genève, Salzbourg, Saanen, Bâle) et à Istamboul et Abu Dhabi. En 2017, la collaboration aboutit à une fusion complète des deux ensembles, créant le « Dream Orchestra », sous la direction du maestro András Keller, se produisant avec Gidon Kremer, et ayant une série grandiose de concerts en Asie (Beijing, Xi'an, Séoul, Taipei) à grand succès et grande publicité internationale.

András Keller, violoniste et chef d'orchestre

András Keller connaît une carrière très variée en tant que soliste, violon solo et musicien de chambre au plus haut niveau international. Ses premières études à l'Académie de Musique Franz Liszt de Budapest l'amènèrent à travailler souvent avec György Kurtág, dont il interprète les œuvres dans le monde entier, aussi en concerts de première, depuis 1978. Il a également eu beaucoup de plaisir à travailler intensément avec Dénes Kovács, Ferenc Rados et, jusqu'à la mort de celui-ci, Sándor Végh.

András Keller fonda le Quatuor à cordes Keller en 1987 et donne depuis des stages de perfectionnement et des concerts dans le monde entier. En tant que musicien de chambre et soliste, il se produisit dans tous les pays européens et participa à de nombreux festivals prestigieux tels que celui d'Edimbourg, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein et les BBC Proms. En dehors de l'Europe, András Keller fut invité à la Carnegie Hall et au Lincoln Center de New York, à la Library of Congress de Washington et dans de nombreuses villes du Japon, de Chine et de Corée. Au cours de sa carrière, il travailla avec des artistes de renommée mondiale tels que Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse,

Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust et Steven Kovacevic.

Lauréat du Prix Franco Abbiati, du Prix Liszt et du Prix Bartók-Pásztory, il fut nommé Artiste émérite de Hongrie et également nominé pour le Royal Philharmonic Society Award du Royaume-Uni. Ses enregistrements reçurent le Prix Caecilia (Belgique), le Prix du disque allemand, le Prix Edison (Pays-Bas), le Grand Prix de l'Académie Charles Cros (France), le Prix MIDEM classique (France), le Gramophon Award (Royaume-Uni) et le Record Academy Award (Japon).

András Keller fut directeur artistique du Festival Arcus Temporum de Pannonhalma de 2004 à 2010 et occupe de nouveau ce poste depuis 2016. Il fut également le fondateur et directeur artistique du Concours International de Quatuor à Cordes Sándor Végh. En 2007, il fut nommé Directeur artistique et Premier chef d'orchestre du Concerto Budapest, anciennement connu sous le nom d'Orchestre symphonique de Hongrie. Sous sa direction, Concerto Budapest s'est acquis la réputation d'être l'un des orchestres de tournée hongrois les plus respectés, donnant chaque année plus de soixante concerts à Budapest, ainsi que des concerts et des festivals en Chine, en France, en Allemagne, en Pologne, au Japon, en Corée du Sud et aux États-Unis.

Depuis plus de 10 ans, András Keller enseigne chaque année au Festival d'Aix-en-Provence et est régulièrement invité au Festival de Musique

de Chambre Norfolk de l'Université de Yale et au International Musicians Seminar Prussia Cove. De 2012 à 2015, il dirigea le Département de musique de chambre de l'Académie de musique Franz Liszt. Depuis 2016, il enseigne à la faculté de violon de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, qui l'a également nommé au International Béla Bartók en 2018.

Impressum

Recorded in Italian Institute, Budapest,
5. –10. November 2017

Technical equipment: TACET

Translation: Katherine Wren (English)
Stephan Lung (French)

Cover picture: © Cseke Csilla
Photo p.7: © Andrea Felvégi
Photo inlaycard: © Sándor Benkő

Cover design: Julia Zanker
Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Roland Kistner
Editing, mixing: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2022 TACET

© 2022 TACET

www.tacet.de

Musicians of Concerto Budapest Symphony Orchestra

VIOLIN 1

Pablo Hernán Benedí
Környei Zsófia
Miranda Liu
Somogyi Péter
Biczó Bernadett
Jász Pál
Kakutani, Satoko
Puha Aliona
Szigeti Szilvia
Tabányi Antal
Tar Judit
Tóth Tamás Ferenc
Soós Orsolya
Viniczai Éva

VIOLIN 2

Winkler Orsolya
Baksai Réka
Bernáth Orsolya
Bóni Andrea
Hoós Andrea
Jámbor Anna
Lakatos Enikő
Németh Mátyás
Romain, Lisa
Stefkó Mihály
Sztankay Krisztina
Várkonyi Zsófia

VIOLA

Móré László
Apró Ágnes
Barát Adrienn
Jekkel Zília
Kiss Katalin
Kovácsné Medek Orsolya
Somogyi Judit
Novák Éva
Radnai Róbert
Varasdy Tünde

VIOLONCELLO

Takács Ákos
Szabó Judit
Dobovits Edina
Maróth Bálint
Migróczy Tamás
Molnár Piroska
Szabó Éva
Szmolka Erika

DOUBLE BASS

Schweigert György
Illés László
Csoport Dezső
Lázár Gyula
Pető Zoltán
Tabányi Tibor

FLUTE

Kaczander Orsolya
Szilágyi Szabolcs

OBOE

Rózsa Gerda
Ella Dániel

CLARINET

Klenyán Csaba
Puha György

BASSOON

Fejes Ágnes
Beleznai Anna

HORN

Lakatos Péter
Benyus János
Hamar Máté

TRUMPET

Devecsei Gábor
Seidl Dénes

TROMBONE

Stürzenbaum Róbert
Kasza Nándor
Zakó Norbert

TIMPANI

Csige Attila

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

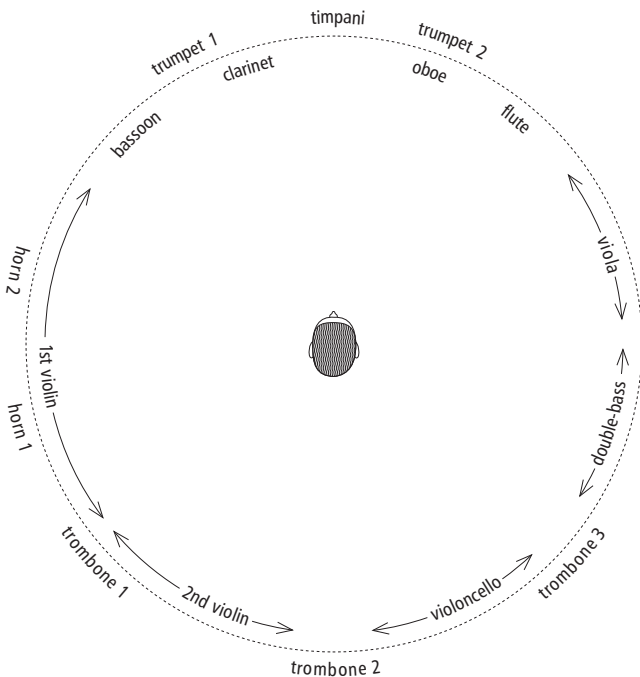
Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. TACET-Real-Surround-Sound-Aufnahmen stoßen die Tür weit auf und geben den Blick frei auf eine faszinierende Vielfalt.

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 konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Franz Schubert · Symphony no. 8 D 944



Franz Schubert

Symphony no. 8 in C major D 944

57:08

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | Andante – Allegro ma non troppo | 15:10 |
| 2 | Andante con moto | 13:47 |
| 3 | Scherzo. Allegro vivace | 13:13 |
| 4 | Allegro vivace | 14:56 |

Concerto Budapest András Keller