



THE AURYN SERIES VOL. X

## **Johannes Brahms**

---

Piano Quintet F minor op. 34  
Handel Variations op. 24

Auryn Quartet  
Peter Orth, piano

## TACET Real Surround Sound

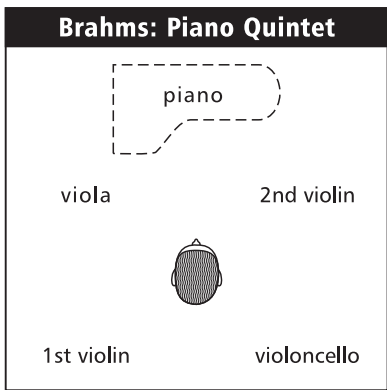
In terms of recording technology the DVD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first audio DVD-A's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

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 DVD recordings, and do not go any further.

We at TACET are not satisfied with this approach as it does not make full use of the DVD. 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 Brahms 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 Brahms knew neither the CD nor the DVD. 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 focused on you.

Although the positioning of the musicians (see diagram) might at first seem strange (first violin back left, second violin diagonally opposite at front right), there are good reasons for this configuration: the aim of the musical directing of TACET surround recordings is to make the structures of the compositions clearer to the ear than is possible with stereo. In this case this means that the first violin, the cello and the piano – the instruments which can be said to form the "piano trio in the quintet" – have to be heard from quite different directions. This is why they occupy the corner positions of back left, back right and front centre. Why not for example front left, front right,

back centre? Because with the middle voices too there would have been three instruments behind the listener. For the same reason, i.e. the wish to make the structure of the work easier to understand, the second violin is heard from the front right, as far away as possible from the first violin, because the two violins offer a very similar sound spectrum. Thus their altercation becomes clearer. After all, this new listening experience is not intended to provide theoretical or technical games. Rather, an understanding of the musical context – whether intellectual or intuitive – reinforces the emotional effect on the listener.

Andreas Spreer

### Johannes Brahms: Piano Quintet · Variations and Fugue on a Theme by Handel

In Luigi Pirandello's drama *Six Characters in Search of an Author*, we are confronted with six ideas, in the form of strange beings that are hewn from the poet's imagination. They do not represent specific identities, but stand for certain facets of human existence, which are represented and performed by a troupe of actors. Those ideas and their human embodiment are not connected as they would be in traditional drama, quite the opposite: here the abstract idea seeks transformation into a tangible, sensuous form, albeit in vain.

The *Piano Quintet op. 34* by Johannes Brahms is not a work of great modernity like

Pirandello's play of 1921, but the background of how the quintet came to be written, touches on a problem that is remarkably similar to the subject of the afore-mentioned drama, and could be summed-up in the phrase: "Four movements in search of an ideal form of expression"! The story begins with a performance of the quintet, in a version for two violins, viola and two cellos, being played for Brahms and some of his friends in 1862. There was general agreement that the music itself was splendid, but that the instrumentation did not do justice to the wealth of ideas in the work. Brahms was at that time still a young and highly impressionable composer and, taking the widely expressed criticism very seriously, tried to find another framework. He thought he had found what he was looking for in a version for two pianos; but he still had doubts, shared by many of his friends, whether this was the right version: "*Many of the loveliest ideas get lost on the piano*", Clara Schumann pointed out. Brahms continued his efforts, and in 1864 finally reached a solution, which was actually a synthesis of the two previous versions. The five stringed-instruments of the original version (which was probably destroyed) were reduced to a string quartet, and a piano was added. This work soon became famous as a piano quintet, and is to this day one of Brahms' most popular chamber-works.

The violinist Joseph Joachim, a great friend of Brahms, also had a few reservations about the string quintet version. He said of the *forte*

eruptions at the beginning of the first movement, that it was “*not forceful enough*” when played by strings alone. But in the final quintet version, that passage is given to the piano as heralded in its first *forte* of the piece. The energetic semiquaver (16<sup>ths</sup>) runs are effectively contrasted by the chords in the four string parts. Brahms uses the piano throughout as a driving force behind the energy and profile of this movement. The strings provide a very different polarity, their lyricism inducing moments of great intimacy, as in the wonderful, tentative opening of the last movement. They also add moments of great tension, which we experience in the *Scherzo*. However, this juxtaposition of energy and lyricism alone does not adequately describe the division of roles between the instruments. The piano shows its ability to sing, which it does so beautifully in the *Andante*, where it is entrusted with the main theme of the movement. On the other hand, the piano’s partner – nothing less than a veritable string quartet! – is quite capable of producing strong outbursts of energy where required, providing an almost orchestral sound, for instance in its *fortissimo* presentation of the first movement’s main theme, or the heated eruptions in the *Scherzo* or the *Finale*.

Brahms enjoyed using these contrasting poles of expression, which he was able to portray very effectively with the combination of piano and strings, but he was equally concerned with the nuances lying between,

masterfully exploiting the innumerable gradations of sound. Because of the wealth of these extremes and subtleties, this great work develops, finding its ideal form of expression ... unlike Pirandello’s six characters.

\*

In the piano quintet, the polarity between strings and piano is also based on the way the instruments are treated, and the composer’s way of handling their respective textures. In the version for two pianos, Brahms transformed the string-writing into a compact form. As a pianist, with the command of a highly differentiated touch and a huge reach, capable of wide-spanned chords, it is no wonder that the formidable demands of the piano part are so typically Brahmsian.

The immense spectrum that Brahms was able to derive from his instrument, is probably even more evident in his sets of Variations, than in his three piano sonatas, with which he first presented himself to the broad public as a pianist and composer. Brahms himself saw his *Variations and Fugue on a Theme by Händel* Op. 24, which he composed in 1861 as the high point in his Variation composition. He found the subject material to this work in a second-hand bookshop: he had purchased a copy of Händel’s *Suite de pièces de clavecin* in the John Walsh edition (London 1733). The Suite in B flat major provided him with his theme, an Aria, on which Händel himself had already written five variations. Brahms’ first Variation

is a small tribute to the baroque master, whose principle of ornamental variation he adopted, complementing it with his own peculiarities, such as accents on unstressed beats, and huge jumps in the left hand part. This first Variation is clearly offered as a “bridge” back to Georg Friedrich Händel himself, whereas the second Variation with its densely-bound chromaticism, presents itself unashamedly as a piece from the late 19<sup>th</sup> century. The contrast between the first two Variations sets the tone for what is to follow: a further thirty-two Variations and extensive Fugue, a grandiose panorama of imaginative composition and colourful piano artistry.

*Thomas Seedorf*

## **Peter Orth, piano**

Since coming to international attention in New York with his first prize award in the Naumburg International Piano Competition in memory of William Kapell, his recital debut at Lincoln Center and Orchestral debut in Carnegie Hall, Peter Orth has been heard on many of the important stages around the world.

Orth was born in Philadelphia January 13<sup>th</sup>, 1954. After completing studies with Adele Marcus at the Juilliard School, he was invited to the Marlboro Music Festival in Vermont by Rudolf Serkin, who subsequently asked him to remain and study privately with him. Upon winning the Naumburg Competition in 1979 and thereby being catapulted into the American musical mainstream, Orth was awarded the Shura Cherkassky Prize by the “92nd Street Y” Piano series in New York, and the Fanny Peabody Mason Award in Boston. Since then Orth has been heard with the Philadelphia Orchestra, the New York Philharmonic, as well as the Chicago, Detroit, Montreal, Pittsburgh, and Saint Louis orchestras. Recent performances have been with European orchestras such as the Residentie Orkest in Den Haag, the Orchestra National de Lyon and the Orquesta Nacional de Espana.

He has played under the conductors Herbert Bloomstedt, James Conlon, Charles Dutoit, Guenther Herbig, Ramond Leppard, Zubin Mehta, Leonard Slatkin and Aldo Ceccato, and has played on the stages of Carnegie Hall, Avery

Fisher Hall, Alice Tully Hall at Lincoln Center in New York, the Kennedy Center in Washington, in the Chicago Orchestra Hall, and the Pasadena Ambassador Auditorium, etc. and was invited guest at many of the festivals including Marlboro, Ravinia, Caramoor, Aspen, Bad Kissingen, Germany, and Kuhmo, Finland. He also made several tours for "Music from Marlboro".

Since moving to Cologne in 1991 Orth has become an "insiders tip" in Germany, and is gradually broadening his European profile, having played in the last seasons in Rome and Florence, the Wigmore Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam, in the Piano Festival Ruhr and the Expo 2000 in Hannover, as well as the Duesseldorf Tonhalle and the Cologne Philharmonie.

In the summer of 2001 Orth played the opening concert of the International Oleg Kagan Music Festival in Kreuth, whose Artistic Director is now the cellist Natalia Gutman. And in September 02 he returned for the 6<sup>th</sup> re-engagement to the Traunstein Summer Concert Festival in the southern German town of Traunstein.

Peter Orth enjoys an on going close relationship of 10 years with the Aurnyn String Quartet. They have recorded together the 2 Piano Quintets of Gabriel Fauré for the CPO label, and were awarded "Best Chamber Music Recording of 1998" from London CD Classic.

## **Aurnyn Quartet**

For 22 years now, Aurnyn, an amulet that bestows intuition upon its bearer in Michael Ende's "The Neverending Story", has been the symbol for one of the foremost string quartets of its generation. The ensemble's development was influenced by its studies with the Amadeus Quartet and the Guarneri Quartet. As early as 1982, only one year after its founding, the Aurnyn Quartet became the winner of two prestigious competitions: the ARD Competition in Munich and the International String Quartet Competition Portsmouth. In 1987, representing Germany, the quartet won the Competition of the European Broadcasting Union.

By now, the Aurnyn Quartet has appeared in most of the major music centres of the world and has been invited to festivals such as Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Lucerne, Musiktage Mondsee, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, the Bonn Beethoven Festival and the Festwochen Berlin. The quartet has also toured the former Soviet Union, South America and Australia. In North America, the group has appeared, among others, in Montreal, Ottawa, Chicago, Philadelphia, New York City (at the Frick and in Carnegie Hall's quartet series), Vancouver, and Berkeley, and is quartet-in-residence at the annual Schubert Festival at Georgetown University.

The Aurnyn Quartet is also a strong champion of contemporary music, and has played the world premieres of a great number of works.

Among the ensemble's chamber music partners are internationally renowned musicians, such as Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Christine Schäfer, Christian Tetzlaff, and Tabea Zimmermann, as well as members of the Guarneri and the Amadeus Quartets. In addition, the quartet quite regularly appears in "literary concerts" with the well-known German essayist and novelist, Walter Jens.

In 1990, the Aurnyn Quartet began recording for the German label Tacet. The last ten years have seen quite a number of releases:

TACET 5 / Franz Schubert / Quartet G major and Quartet Movement C minor

TACET 15 / B. Britten / Quartets no. 2 and 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quartets op. 71

TACET 38 / Beethoven / Quartets B major op. 130 and Fugue op. 133

TACET 69 / Joseph Haydn / Die sieben Worte

TACET 94 / F. Mendelssohn / Octet op. 20, Quartet op. 44 No. 1  
*(also on DVD-Audio)*

TACET 102 / R. Schumann / String quartets

TACET 110 / F. Schubert / String Quintet in C

major D 956 op. posth. 163  
*(also available on DVD-Audio)*

TACET 118 / French String Quartets by Claude Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel  
*(also available on DVD-Audio)*

TACET 121 / Günter Bialas / String quartets no. 3, 4, 5; harp quintet

and a complete recording of Schubert's string quartets on CPO.

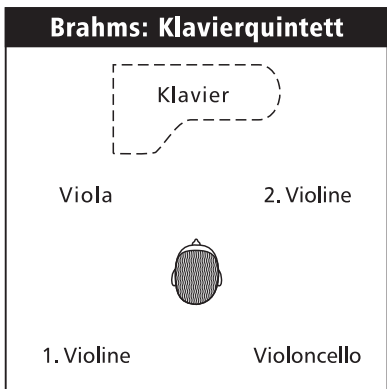
## TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bietet die DVD unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den ersten Audio-DVDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei Surround-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die DVD-Audio nicht richtig genutzt. Es gibt 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, Brahms 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: Brahms kannte weder die CD noch die DVD. 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.

Wenn die Aufstellung der Musiker (s. Abb.) auch auf den ersten Blick seltsam erscheinen mag (1. Violine hinten-links, 2. Violine diagonal gegenüber rechts-vorne), so gibt es doch gute Gründe für diese Konfiguration: Die Musikregie bei den Surroundaufnahmen von TACET soll die Strukturen der Kompositionen durchhörbarer machen, als es bei Stereo möglich ist. Im vorliegenden Fall bedeutet dies, dass die 1. Violine, das Violoncello und das Klavier – also diejenigen Instrumente, die sozusagen das „Klaviertrio im Quintett“ bilden – aus sehr

verschiedenen Richtungen erklingen müssen. Deshalb besetzen sie die Eckpunkte hinten-links, hinten-rechts und vorne-Mitte. Warum nicht z. B. vorne-links, vorne-rechts, hinten-Mitte? – Weil sich dann hinter dem Hörer zusammen mit den Mittelstimmen gleich drei Instrumente befunden hätten. Aus demselben Grund, nämlich dem Wunsch nach Verständnis der Werkstruktur, ertönt die 2. Violine von vorne-rechts, möglichst weit von der 1. Violine weg, weil die beiden Geigen ein sehr ähnliches Klangspektrum aufweisen. So wird ihr Wechselspiel klarer. Schließlich geht es bei dieser neuen Hörerfahrung nicht um theoretische oder technische Spielereien. Sondern das Verstehen der musikalischen Zusammenhänge – egal ob intellektuell oder intuitiv – verstärkt die emotionale Wirkung beim Zuhörer.

Andreas Spreer

### Johannes Brahms: Klavierquintett f-Moll Händel-Variationen

In Luigi Pirandellos Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* treten sechs seltsame Figuren auf, Wesen oder besser noch: wandelnde Ideen, die der Phantasiewelt eines Dichters entsprungen zu sein scheinen. Sie repräsentieren nicht bestimmte Personen, sondern stehen für verschiedene Facetten der menschlichen Existenz, die von Mitgliedern einer probenden

Schauspielertruppe szenisch realisiert werden sollen. Anders als im traditionellen Drama sind Idee und handelnde Person nicht von vornherein miteinander verbunden, im Gegenteil: Die Idee ist von der Person abgelöst und sucht – allerdings vergeblich – nach einem Träger, der sie sinnlich erfahrbar macht.

Ein Werk der Moderne wie Pirandellos epochemachendes Stück von 1921 ist das *Klavierquintett op. 34* von Johannes Brahms nicht, doch verweist die Entstehungsgeschichte des Quintetts auf ein Problem, das dem im Drama behandelten frapperend ähnelt und sich auf die Formel „Vier Sätze suchen eine Klanggestalt“ bringen lässt. Die Geschichte beginnt mit einem Quintett für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelli, das Brahms 1862 einigen Freunden vorspielte. Man war sich darin einig, dass die Musik selber großartig sei, die aufgegebenen Mittel aber den Ideenreichtum des Werks nicht zur Geltung brächten. Brahms, in dieser Zeit immer noch ein junger und durchaus beeinflussbarer Komponist, nahm die vielfach geäußerte Kritik sehr ernst und suchte nach einer anderen Klanggestalt. In einer Fassung für zwei Klaviere glaubte er sie gefunden zu haben, doch blieben ihm Zweifel an der Stimmigkeit dieser Version, die noch dazu auch von vielen Freunden geteilt wurden. „Eine Menge der schönsten Gedanken gehen auf dem Klavier verloren“, gab etwa Clara Schumann zu bedenken. Brahms arbeitete weiter und gelangte 1864 schließlich zu einer Lösung, die wie eine Synthese der beiden vorangegan-

genen Werkfassungen erscheint: Von den fünf Streichern der (wahrscheinlich vernichteten) Urfassung blieb ein Streichquartett übrig, dem sich ein Klavier als Partner zugesellt. Als Klavierquintett wurde das Werk rasch bekannt und zählt bis heute zu den beliebtesten Kammermusikkompositionen von Brahms.

An der Fassung für Streichquintett hatte auch Joseph Joachim, der mit Brahms befreundete Geiger, manches auszusetzen. So meinte er zum Forteausbuch zu Beginn des ersten Satzes, er sei von Streichern allein gespielt „nicht energisch genug“. Im Klavierquintett ereignet sich an dieser Stelle der erste große Auftritt des Klaviers, dessen kraftvoll ausgespielte Figuren einen wirkungsvollen Kontrast zu den Akkorden der vier Streicher bilden. Brahms exponiert das Klavier hier in einer wichtigen Rolle, als Energiespender, der Steigerungen prägt und klangliche Höhepunkte markiert. Die Streichinstrumente bilden oft den Gegenpol, sind Träger der lyrischen Momente und dominieren in intimen und in spannungsvollen Momenten wie dem Beginn des Scherzos oder in der wundersam tastenden langsamen Einleitung des Finales. Allein in einer Gegenüberstellung von Energie und Lyrik lässt sich die Aufgabenverteilung der Instrumente aber nicht fassen. Auch das Klavier darf – und kann – singen, besonders schön im Andante-Satz, dessen Hauptthema ihm anvertraut ist. Andererseits ist auch das Ensemble der Partner, immerhin ein veritables Streichquartett, in der Lage zu kraftvollen Entladungen und kann

bei Bedarf einen Klang hervorbringen, der ans Orchestrale erinnert wie bei der Fortissimo-Präsentation des Hauptthemas im ersten Satz oder den heftigen Ausbrüchen in Scherzo und Finale.

So sehr Brahms die klanglichen Pole ausreizt und in der Kombination des Klaviers mit den Streichern wirkungsvoll in Szene zu setzen weiß, so wichtig sind ihm die Zwischentöne, die schier zahllosen klanglichen Abstufungen, die dieses Ensemble zulässt, denn erst in ihnen entfaltet sich der ganze Reichtum dieses außergewöhnlichen Werks, das, anders als die sechs Personen Pirandellos, am Ende seine ideale Gestalt gefunden hat.

\*

Die Polarität zwischen Streichern und Klavier beruht im Klavierquintett auch auf der Behandlung der Instrumente, dem kompositorischen Umgang mit ihren Spiel- und Klangmöglichkeiten. Schon in der Fassung für zwei Klaviere hatte Brahms das Kunststück fertig gebracht, einen Streichersatz in einen kompakten Klaviersatz umzugestalten. Auch der Klavierpart des Quintetts ist ausgesprochen pianistisch, klaviertgemäß im Sinne von Brahms, der als Pianist weitgespannte Griffe, große Sprünge und das polyphone Spiel beherrschte und über einen höchst differenzierten Anschlag verfügte.

Mehr noch als die drei Klaversonaten, mit denen der junge Brahms sich der Öffentlichkeit als Komponist vorstellte, zeigen seine Variati-

onswerke für Klavier das immense Spektrum, das Brahms dem Instrument abzugewinnen in der Lage war. Brahms selbst sah in den 1861 komponierten *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24* einen Höhepunkt auf dem Gebiet der Variationskomposition. Auf das Thema stieß Brahms per Zufall: In einem Antiquariat hatte er ein Exemplar von Händels *Suites de pièces de clavecin* in der Ausgabe von John Walsh (London 1733) erworben. In der B-Dur-Suite fand er sein Thema, eine Aria, zu der Händel selbst bereits fünf Variationen geschrieben hatte. Brahms' erste Variation ist eine kleine Hommage an den Barockmeister, dessen Prinzip der figurativen Umspielung Brahms aufgreift, ergänzt freilich durch Eigenheiten wie Akzente auf unbetonte Zählzeiten und weite Sprünge in der linken Hand. Ist die erste Variation deutlich als Brücke hinüber zu Händel zu verstehen, so präsentiert sich die zweite Variation in dicht gebundener Chromatik unmissverständlich als ein Stück avanciertes 19. Jahrhundert. Der Kontrast zwischen den beiden ersten Variationen ist ein Programm für das Folgende, 32 weitere Variationen und eine ausladende Fuge, ein grandioses Panorama ideenreichen Komponierens und vielfarbigen Klavierspiels.

Thomas Seedorf

## Peter Orth, Klavier

Peter Orth, geboren in Philadelphia, war langjähriger Schüler von Rudolf Serkin. Im US-amerikanischen Konzertleben kann Peter Orth auf eine brillante Karriere zurückblicken, im europäischen Konzertleben gilt Peter Orth hingegen immer noch als Geheimtip, sowohl bei Orchestern als auch unter den Freunden und Liebhabern der Klaviermusik.

Nach Abschluss seines Studiums bei Adele Marcus an der Juillard School in New York wurde Peter Orth von Rudolf Serkin zur Teilnahme am berühmten ‚Marlboro Music Festival‘ nach Vermont eingeladen. Im Laufe des Festivals bot Serkin dem Nachwuchspianisten an, künftig privat mit ihm zu arbeiten.

Der 1. Preis bei dem in Andenken an William Kapell stattfindenden Internationalen Klavierwettbewerb von Naumberg markiert den Beginn der internationalen Karriere von Peter Orth. Es folgten kurz darauf Auszeichnungen mit dem Shura-Cherkassky-Preis durch die ‚92 Street Y‘-Gesellschaft in New York und den Fanny Peabody Mason Award in Boston. Peter Orth konzertierte mit dem Philadelphia Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, den Symphonieorchestern von Chicago, Detroit, Montreal, Pittsburgh, Saint Louis sowie mit dem Residentie Orkest Den Haag, Orchestre National de Lyon und Orquesta Nacional de Espana. Zu den Dirigenten, mit denen Peter Orth zusammen gearbeitet hat, zählen Herbert Blomstedt, James Conlon, Charles

Dutoit, Günther Herbig, Raymond Leppard, Zubin Mehta und Leonard Slatkin.

Klavierrecitals führten Peter Orth in die Carnegie Hall und die Avery Fisher Hall, New York, den Kennedy Center in Washington, die Orchestra Hall in Chicago und das Pasadena Ambassador Auditorium. Peter Orth gastierte bei renommierten Festivals wie Marlboro, Ravinia, Caramoor und Aspen sowie in Bad Kissingen und Kuhmo. Er unternahm etliche Konzerttourneen mit "Music for Marlboro" und konzertierte häufig mit dem Muir Quartett. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet Peter Orth seit vielen Jahren mit dem Auryn Quartett.

Seit 1991 lebt Peter Orth in Deutschland. Er konzertierte in den letzten Saisons in Rom, der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, beim Klavierfestival Ruhr und der EXPO 2000 in Hannover. Regelmäßige Konzertreisen führen ihn in die USA.

Im Sommer 2001 spielte Peter Orth im Eröffnungskonzert des Internationalen Oleg Kagan Musikfest Kreuth, das heute von Natalia Gutman künstlerisch geleitet wird. Ferner konzertiert er regelmäßig bei den Traunsteiner Sommerkonzerten.

Mit dem Auryn Quartett spielte Peter Orth die beiden Klavierquintette von Gabriel Fauré für cpo ein, die 1998 in Großbritannien mit dem CD Classic Award prämiert wurden.

## **Auryn Quartett**

**Matthias Lingenfelder**, 1. Violine  
**Jens Oppermann**, 2. Violine  
**Stewart Eaton**, Viola  
**Andreas Arndt**, Violoncello

Auryn, das Amulett aus Michael Endes „Unendlicher Geschichte“, welches seinem Träger Intuition verleiht, begleitet als Symbol nun schon seit 22 Jahren eines der herausragenden Streichquartette seiner Generation. Den Grundstein dieser Entwicklung legten die vier Musiker durch Studien beim Amadeus Quartett in Köln sowie beim Guarneri Quartett an der University of Maryland, USA. Bereits 1982, ein Jahr nach seiner Gründung, konnte das Auryn Quartett durch Preise bei zwei der renommierten Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen – dem ARD-Wettbewerb in München und des International String Quartet Competition Portsmouth. Als Repräsentant der deutschen Rundfunkanstalten gewann das Auryn Quartett 1987 den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten.

Im Laufe seines Bestehens konzertierte das Auryn Quartett in allen Musikmetropolen der Welt und wurde zu Festivals wie Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Luzern, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, Beethovenfest Bonn und den Berliner Festwochen eingeladen. Neben regelmäßigen Tourneen durch die USA bereiste es auch Südamerika, Australien und Fernost.

Das Auryn Quartett konzertierte in der Carnegie Hall, New York, und ist „*Quartet in residence*“ beim Schubert Festival an der Georgetown University Washington D. C.

Seit Jahren widmet sich das Auryn Quartett mit großer Intensität auch der zeitgenössischen Musik. So brachte das Ensemble eine Vielzahl von Werken zur Uraufführung. Zu den Kammermusik-Partnern des Auryn Quartett zählen Künstler wie Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann sowie Mitglieder des Guarneri und Amadeus Quartetts. Ferner gestaltet das Quartett regelmäßig Konzertauftritte mit Walter Jens.

Im Jahre 1990 begann das Auryn Quartett die Zusammenarbeit mit dem Label Tacet, bei dem die Musiker seit Herbst 2000 exklusiv aufnehmen. Hier sind in den vergangenen zehn Jahren eine Vielzahl von Aufnahmen veröffentlicht worden:

TACET 5 / Franz Schubert / Streichquartett G-Dur und Quartettsatz c-Moll

TACET 15 / B. Britten / Quartette Nr. 2 und 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quartette op. 71

TACET 38 / Beethoven / Quartett B-Dur op. 131 und Große Fuge op. 133

TACET 69 / Joseph Haydn / Die sieben Worte

TACET 94 / Felix Mendelssohn Bartholdy / Oktett op. 20, Quartett op. 44 Nr. 1  
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 102 / R. Schumann / Streichquartette

TACET 110 / Franz Schubert / Streichquintett C-Dur D 956 op. posth. 163  
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 118 / Französische Streichquartette von Claude Debussy, Gabriel Fauré und Maurice Ravel (auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 121 / Günter Bialas / Streichquartette Nr. 3, 4, 5; Harfen-Quintett

ferner eine Gesamtaufnahme der Schubert-Quartette auf CPO.

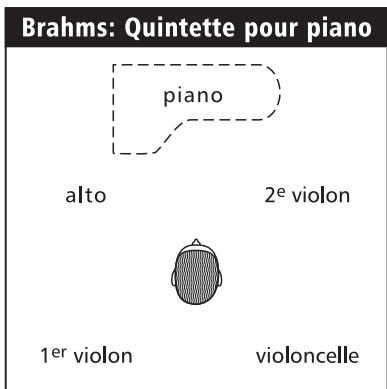
## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVDs, 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 DVD ... 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, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Brahms a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique et non pour que les musiciens se placent es cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Brahms ne connaissait ni le CD, ni le DVD, l'idée de support sonore étant



artificielle en elle-même. L'idée fr 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.

Si la place des musiciens (voir schéma) semble être, au premier abord, plutôt bizarre (premier violon derrière à gauche, deuxième violon dans la diagonale en face devant à droite), il existe cependant des raisons pour ce genre de configuration : La régie musicale lors des enregistrements Surround de TACET doit rendre les structures de la composition plus perceptibles qu'il n'est possible de le faire avec la stéréo.

Ce qui signifie dans le cas présent, que le premier violon, le violoncelle et le piano – ins-

truments qui forment pour ainsi dire « le trio pour piano dans le quintette » – doivent venir de directions très différentes. Ils occupent pour cette raison les coins arrière-gauche, arrière-droit et avant-centre. Pourquoi pas par exemple avant-gauche, avant-droit, arrière-centre ? – Parce que trois instruments se seraient ainsi tout de suite retrouvés avec les parties centrales derrière l'auditeur. Pour la même raison, c'est à dire pour essayer de rendre la structure de l'œuvre compréhensible, le deuxième violon va venir du devant-droite, le plus loin possible du premier violon, les deux violons possédant un spectre sonore très semblable. Leur jeu alterné va ainsi être rendu plus clair. Il n'est ici finalement pas question, avec cette nouvelle expérience auditive, d'un amusement théorique ou technique. Mais la compréhension des rapports musicaux – intellectuels comme intuitifs – renforce l'effet émotionnel chez l'auditeur.

Andreas Spreer

## Johannes Brahms : Quintette pour piano · Variations et fugue sur un thème de Haendel

Dans le drame de Luigi Pirandello *Six personnes cherchent un auteur*, six personnages étranges sont mis en scène, des créatures ou mieux encore : des idées changeantes semblant sortir tout droit de l'univers fantastique d'un poète. Ils ne représentent pas des personnes précises mais certaines facettes de l'existence humaine qui doivent être mises en scène par des membres d'une troupe de comédiens en train de répéter. Autrement que dans le drame traditionnel, les idées et les personnages ne sont pas reliés d'emblée les uns avec les autres, au contraire : L'idée est détachée de la personne et recherche – en vain pourtant – un porteur, la rendant expérimentable au point de vue sensoriel.

Le *quintette opus 34* de Johannes Brahms n'est pas une œuvre du Moderne comme cette pièce ayant fait époque de Pirandello de 1921, pourtant la genèse du quintette renvoie à un problème qui ressemble étonnement à celui traité dans le drame et qui se laisse résumer par cette formule : « Quatre mouvements recherchent une forme d'expression sonore ». L'histoire commence par un quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles, que Brahms joua en 1862 à quelques uns de ses amis. On était unanime, pour dire que la musique était en elle-même excellente, mais que les moyens employés ne mettaient pourtant pas en valeur



la richesse en idées de l'œuvre. Brahms étant à cette époque un jeune compositeur encore tout à fait influençable, prit très au sérieux cette critique émise à plusieurs reprises et se mit à la recherche d'une autre forme d'expression sonore. Il pensa l'avoir trouvée dans une version pour deux pianos. Il lui resta pourtant des doutes sur la cohérence de celle-ci qui, en plus, furent aussi partagés par beaucoup de ses amis. « *Un certain nombre des plus belles idées se perdent avec le piano* », donna à penser Clara Schumann. Brahms continua à travailler et trouva finalement en 1864 une solution qui sembla être une synthèse des deux versions précédentes de l'œuvre : des cinq instruments à cordes de la version d'origine (probablement détruite), il ne resta qu'un quatuor à cordes, auquel se joignit un piano en tant que partenaire. Sous la forme d'un quintette pour piano, l'œuvre devint rapidement célèbre et compte jusqu'à nos jours parmi les œuvres de musique de chambre de Brahms les plus appréciées.

Joseph Joachim, violoniste ami de Brahms, avait aussi certaines choses à reprocher à la version pour quintette à cordes. Il pensait par exemple que l'éruption forte du début du premier mouvement n'était, jouée par des cordes seules, pas « assez énergique ». Dans le quintette pour piano, se produit à cet endroit la première grande entrée du piano, dont les figures vigoureuses jouées jusqu'au bout forment un contraste à effet avec les accords des quatre instrumentistes à cordes. Brahms expose ici le piano dans un rôle important de distributeur

d'énergie, formant les crescendi et marquant les points sonores culminants. Les instruments à cordes forment souvent l'antithèse, sont porteurs d'éléments lyriques et dominant dans les moments intimes et captivants, comme dans le début du Scherzo ou dans l'introduction lente du Final, ayant elle étrangement l'air d'avancer à tâtons. La répartition des tâches entre les instruments ne se laisse pourtant pas réaliser par une seule confrontation d'énergie et de lyrique. Le piano a aussi le droit – et la possibilité – de chanter, d'une façon particulièrement réussie dans le mouvement Andante, dont le thème principal est confié à celui-ci. D'un autre côté, l'ensemble est aussi un partenaire, tout de même un véritable quatuor à cordes, capable de déchargements puissants et pouvant en cas de besoin produire une sonorité semblable à celle d'un orchestre, comme pour la présentation fortissimo du thème principal dans le premier mouvement ou dans les éruptions violentes du Scherzo et du Final.

Autant Brahms exploite à fond les pôles sonores et sait les mettre efficacement en scène en combinant le piano avec les cordes, autant les notes secondaires lui sont importantes, ainsi que les innombrables nuances qui n'en finissent pas et que cet ensemble tolère, pour la bonne raison que c'est d'abord par elles que se déploie toute la richesse de cette œuvre exceptionnelle qui, au contraire des six personnages de Pirandello, trouve à la fin sa forme d'expression idéale.

La popularité entre les cordes et le piano repose aussi dans le quintette pour piano sur la façon dont sont traités les instruments et sur la manière, au niveau de la composition, de s'occuper de leurs possibilités de jeux et de sonorité. Brahms avait déjà trouvé le moyen dans la version pour deux pianos de réussir le tour d'adresse de réorganiser une composition pour cordes en une composition compacte pour piano. La partie de piano du quintette est, elle aussi, très pianistique, conforme aux habitudes de Brahms, qui en tant que pianiste possédait un très grand écart entre les doigts, maîtrisait les grands sauts sur le clavier ainsi que le jeu polyphonique et disposait d'une frappe de doigts extrêmement différenciée.

Ses variations pour piano montrent encore plus que les trois sonates pour piano, avec lesquelles le jeune Brahms se présenta au public en tant que compositeur, l'immense variété que Brahms était capable de trouver pour cet instrument. Brahms vit lui-même dans les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* opus 24, composées en 1861, un point culminant dans le domaine de la composition de variations. Brahms rencontra le thème par hasard : Il avait acquis chez un antiquaire un exemplaire des *Suites de pièces de clavecin* de Haendel dans l'édition de John Walsh (Londres 1733). Il trouva son thème dans la suite en sib majeur, une aria sur laquelle Haendel avait lui-même déjà écrit cinq variations. La première variation de Brahms est un petit hommage au maître baroque, duquel Brahms reprit le principe de

la paraphrase figurative, en le complétant bien sûr par des particularités, comme les accents sur des temps qui ne sont pas des temps forts et de grands sauts à la main gauche. Si la première variation est à voir comme un pont conduisant à Haendel, la deuxième variation se présente sans équivoque, avec un chromatisme d'une grande densité, comme une pièce du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le contraste entre les deux premières variations est un programme pour ce qui va suivre, 32 autres variations et une fugue proéminente, panorama grandiose d'un art de composition très riche en idées et d'un jeu pianistique multicolore.

Thomas Seedorf

## **Peter Orth, piano**

Après avoir remporté le Premier Prix du Concours International pour piano Naumburg, en mémoire à William Kapell, Peter Orth fut, avec ses débuts New-Yorkais - récital de piano au Lincoln Center et concerto pour piano au Carnegie Hall – reconnu internationalement. Il se produit depuis sur les plus importantes scènes de concert mondiales.

Orth est né le 13 janvier 1954 à Philadelphie. Après avoir achevé ses études de piano chez Adèle Marcus à la Juilliard School, il fut invité à Vermont par Rudolf Serkin au Marlboro Music Festival. À la fin, Serkin lui demanda s'il ne voudrait pas rester et continuer à étudier avec lui en cours particuliers. Orth, après avoir remporté le Concours Naumburg en 1979, fit soudain partie des musiciens américains les plus en vue. , et le Prix Shura Cherkassky de la « 92nd Street Y » des séries pour piano à New York et le Prix Fanny Peabody Mason à Boston lui furent adjugés. Orth se produit depuis avec les plus grands orchestres américains comme l'Orchestre de Philadelphie, le Philharmonique de New York, et les orchestres de Chicago, Détroit, Montréal, Pittsburgh et Saint-Louis. Il donna récemment des concerts avec des orchestres européens comme le Residentie Orkest de la Hague, l'Orchestre National de Lyon et l'Orchestre National d'Espagne.

Il joua sous la direction des chefs d'orchestres suivants : Herbert Bloomstedt, James Conlon, Charles Dutoit, Guenther Herbig, Raymond Lep-

pard, Zubin Mehta, Leonard Slatkin et Aldo Ceccato et se produisit sur les scènes de concert de la Carnegie Hall, Avery Fisher Hall, Alice Tully au Lincoln Center de New York, du Kennedy Center de Washington, dans la Chicago Orchestra Hall et le Pasadena Ambassador Auditorium, etc. Il fut souvent l'invité de festivals de renom comme ceux de Marlboro, Ravinia, Caramoro, Aspen, Bad Kissingen / Allemagne et de Kuhmo / Finlande. Il fit aussi plusieurs tournées pour « music from Marlboro ».

Depuis qu'il son installation à Cologne en 1991, le nom de Orth est devenu connu chez les initiés d'Allemagne. Il commence maintenant à se profiler en Europe et joua ces dernières années à Rome, Florence, à la Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Festival pour piano Ruhr (Allemagne) et à l'Expo d'Hanovre comme à la Tonhalle de Düsseldorf et à la Philharmonie de Cologne.

Durant l'été 2001, Orth fit le Concert d'Ouverture du Festival International Oleg Kagan à Kreuth (Bavière), ayant à présent comme Directrice Artistique la violoncelliste Natalia Gutman. En septembre 2002, il participa pour la sixième fois consécutive au Festival de Concert d'Été de Traunstein en Bavière.

Peter Orth travaille intensément depuis 10 ans avec le Quatuor à cordes Auryn. Ils ont enregistré ensemble les deux Quintettes pour piano de Gabriel Fauré pour le label CPO, qui fut primé comme « meilleur enregistrement de musique de chambre 1998 » par le London CD.

## **Quatuor Auryn**

**Matthias Lingenfelder**, 1<sup>er</sup> violon

**Jens Oppermann**, 2<sup>e</sup> violon

**Stewart Eaton**, alto

**Andreas Arndt**, violoncelle

Auryn, l'amulette de « l'Histoire sans fin » de Michael Ende, ayant le pouvoir de donner de l'intuition à celui qui la porte, accompagne comme symbole, depuis déjà 22 ans, un des plus fameux quatuors de sa génération. Les quatre musiciens posèrent les bases de ce quatuor au cours d'études avec le Quatuor Amadeus à Cologne ainsi qu'avec le Quatuor Guarneri à l' University of Maryland aux USA. Dès 1982, une année après sa formation, le Quatuor Auryn commença à faire parler de lui, en obtenant des prix dans deux grands Concours Internationaux – le Concours ARD de Munich et le International String Quartet Competition de Portsmouth. En tant que représentant des Radios Allemandes, le Quatuor Auryn remporta en 1987 le concours des Radios Européennes.

Au cours de son existence, le Quatuor Auryn se produisit en concerts dans toutes les métropoles musicales du monde et fut l'invité de festivals tels que Lockenhaus, Gstaad, Brengenz, Luzern, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, des Fêtes Beethoven de Bonn et des Semaines de Festivités de Berlin.

À côté de tournées fréquentes à travers les Etats Unis, il se rendit aussi en Union Soviétique,

en Amérique du Sud et en Australie. Le Quatuor Auryn se produisit aussi en public à la Carnegie Hall de New York et est aussi « Quartet in residence » au Festival Schubert de la Georgetown University de Washington D.C.

Depuis plusieurs années, le Quatuor Auryn se consacre aussi intensément à la Musique contemporaine. L'ensemble permit ainsi à un bon nombre d'œuvres d'être jouées pour la première fois en public.

Comme partenaires de Musique de Chambre, le Quatuor Auryn compte des musiciens tels Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann ainsi que des musiciens du Quatuor Guarneri et du Quatuor Amadeus. Le quatuor organise aussi régulièrement des soirées de concerts avec la participation de Walter Jens.

En 1990, le Quatuor Auryn commença à travailler avec le Label TACET. Jusqu'à maintenant, il a été édité entre autre:

TACET 5 / Franz Schubert / Quatuor en sol majeur et mouvement de quatuor en do mineur

TACET 15 / B. Britten / Quatuor Nr. 2 et 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quatuor opus 71

TACET 38 / Beethoven / Quatuor en si<sup>b</sup> majeur opus 131 et la Grande Fugue opus 133

TACET 69 / J. Haydn / Les Sept Paroles du Christ

TACET 94 / Felix Mendelssohn Bartholdy /  
Octour op. 20, Quatuor op. 44 No.1  
*(aussi sur DVD-Audio)*

TACET 102 / R. Schumann / Quatuors à cordes

TACET 110 / Franz Schubert / Quintette D 956  
*(aussi sur DVD-Audio)*

TACET 118 / Quatuors à cordes de Claude  
Debussy, de Gabriel Fauré et de Maurice Ravel  
*(aussi sur DVD-Audio)*

TACET 121 / Günter Bialas / Quatuors à cordes  
no. 3, 4, 5 ; quintette pour harpe, deux violons,  
alto et violoncelle

Et aussi un enregistrement de l'intégral des  
quatuors de Schubert sur CPO.

## Impressum

Recorded 2003, Deutschlandfunk Köln,  
Großer Sendesaal  
Instrument: Steinway D  
Technical equipment: TACET

Translations: Jenny Poole (English)  
Marylène Gibert-Lung (French)

Cover photo: © akg-images  
Cover design: Julia Zancker  
Booklet layout: Toms Spogis

Editing: Roland Kistner  
Surround mix: Andreas Spreer  
Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2003 TACET

ℙ 2003 TACET

Eine Co-Produktion mit dem  
**DeutschlandRadio**

## Audio System Requirements

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

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

### 2. How must I position the speakers?

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

### 3. Excellent: Listening in a car

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

### Three last recommendations:

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

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

## Anforderungen an die Wiedergabeanlage

### 1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

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

### 2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

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

### 3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

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

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

### Drei letzte Tipps:

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

## Du matériel de reproduction ...

### De combien d'enceintes ai-je besoin ?

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

### Comment dois-je placer mes enceintes ?

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

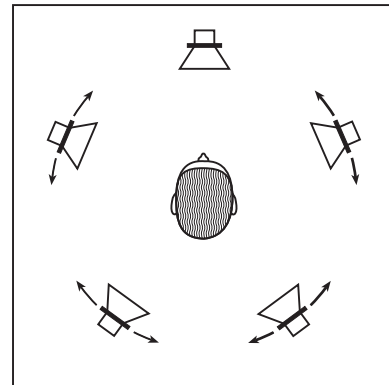
de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

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

Si vous avez un lecteur de DVD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos DVD. Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait!

### Trois tuyaux pour finir

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



## Johannes Brahms

---

**Piano Quintet F minor op. 34**

**Klavierquintett f-Moll op. 34**

38'57

1 Allegro non troppo

12'03

2 Andante, un poco Adagio

8'56

3 Scherzo. Allegro

7'36

4 Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo

10'22

**Variations and Fugue on a Theme by Handel op. 24**

**Variationen und Fuge über ein Thema von Händel  
für das Pianoforte op. 24**

5

26'21

**Aurn Quartet**

**Matthias Lingenfelder, violin**

**Jens Oppermann, violin**

**Stewart Eaton, viola**

**Andreas Arndt, violoncello**

**Peter Orth, piano**

Eine Co-Produktion mit dem  
**DeutschlandRadio**