



Franz Schubert

Octet in F major
D 803 – op. posth. 166

camerata freden

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.

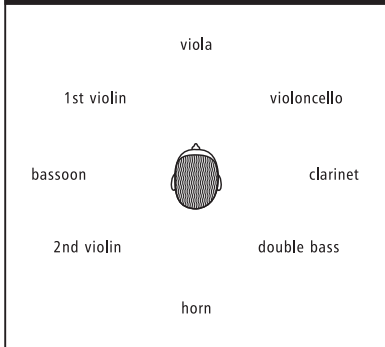
We at TACET are not satisfied with this approach, as it does not make full use of the DVD-audio, SACD or Blu-ray disc.

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.

Schubert: Octet



Franz Schubert: Octet in F D803

Though written to commission, Schubert's Octet D803 is far more than an occasional work: it is more appropriately regarded as an ambitious apprentice work, the product of a self-imposed compositional exercise. Schubert casually mentions it, almost in passing, in a letter to his friend Leopold Kupelwieser dated 31 March 1824: *"As regards songs, I haven't produced much that is new; on the other hand I'm trying out various instrumental things. I've composed 2 quartets for violins, viola and cello and an octet, and I want to write another quartet, my idea being to work my way up by this means to large-scale symphonies ..."*.

There has been much debate about what Schubert meant by these words. He certainly did not have a particular symphony in mind for which his chamber works would be a preparation. He was thinking more of the genre as a whole and how to solve technical problems such as the matter of formal development, the creation of individual instrumental tone colours and the mastery of stylistic subtleties. Although he cursorily mentions several compositions in his letter, it was surely in the Octet in particular that his chamber music made the greatest advance towards symphonic writing. The scoring itself would suggest this. A string quartet reinforced by a double bass and with three wind instruments (clarinet, horn and bassoon) produces a body of instruments that is half-way to an orchestra, while remaining

restricted enough to retain the need to preserve artistic economy. It is rather like a young painter setting out to reconstruct the thick oil painting of an Old Master using only three paints.

What is so baffling in Schubert's letter and in his self-imposed exercise is the fact that the young composer had by this time already "worked his way up" to the writing of symphonies. Six youthful symphonies had already been completed between 1813 and 1816, and the autumn of 1822 had seen the composition of the two-movement symphony now usually called the "Unfinished". What further symphonic heights Schubert still wished to scale is a question that must ultimately remain unanswered. The only complete symphony still to come was no. 9 in C, known as "The Great", composed in 1825 and 1826. Much more remained in fragment form; Schubert of course died in 1828 at the early age of 31.

If Schubert had the leisure to turn his attention to an undertaking such as the Octet, he owed this to the giver of the commission, Count Ferdinand Troyer, chamberlain to Archduke Rudolph. Schubert set about his task with great energy. His friend Moritz von Schwind provides the following vignette: *"Schubert is inhumanly hard-working ... For some time now he's been devoting all his energies to an octet. If you call on him during the day, he says 'good to see you, how are you, fine,' and goes on writing, so you just go away again."* In the Octet Schubert was drawing on a famous precedent, Beethoven's Septet op. 20, composed about a quarter of a

century before; Schubert took the same instrumental grouping and added a second violin. The compositional challenge posed in both works was the same: the six movements are, in form and general tone, conscious reminiscences of the earlier Viennese types of movement – a sonata-form first movement, variations, a minuet. The divertimento character resulting from this loose sequence is even more clearly evident in Beethoven's Septet than in Schubert's Octet, where an immense thematic richness is combined with deep underlying content.

Schubert scholars have repeatedly demonstrated that his mastery of form and his control of his effervescent flow of melodic inspiration in this work, together with its subdued tone-colours, the moments of contemplative rapture in the second movement, for instance, and the somewhat spectral passages in the finale, all serve to give expression to what may be interpreted as a personal confession. The years following 1822 are known as his "years of crisis", because he was afflicted by health problems which caused him to be haunted by the thought of death, all of which had a crucial influence on his music. By the end of 1822 at the latest Schubert must have known that he had contracted syphilis, and by October 1823 his health had deteriorated so much that he had to go into hospital. Syphilis, or "the pox", as it was called, could not be effectively treated in those days. The disease develops in three stages. The first, characterised by rashes and chancres on the skin, can last more than five

years; then come growths, progressive cerebral paralysis and, finally, insanity. Schubert's friend Eduard von Bauernfeld was also ill with syphilis, which in those days entailed the drastic treatment of a mercury steam bath: the patient was not allowed to wash at all during treatment with this highly toxic heavy metal, and the body suffered severe after-effects. During this treatment Schubert's hair fell out and he was forced to wear a wig if he wished to appear at all in society. On 26 December 1823, however, a letter from Moritz von Schwind to another friend, Schober, reported: "*Schubert is better; before long he'll be able to go around in his own hair ...*". But the improvement proved illusory as the composer was tormented by new phases of his illness. Often he was in too much pain to be able to write or play the piano. On 31 March 1824, one month after the Octet was completed, he wrote one of his most heartbreaking letters to Kupelwieser describing his state of health: "*In a word, I feel I am the unhappiest, most wretched person on earth. Just imagine a man whose health will never be right again and whose despair over it makes him do everything worse instead of better; imagine a man whose most glittering hopes have been annihilated, for whom the happiness of love or friendship can offer nothing but the acutest pain, whose enthusiasm for beauty (or at least what stimulates it) is in danger of disappearing, and ask yourself: is this not a wretchedly unhappy being?... Every night when I go to sleep I hope not to wake*

again, and every morning brings with it the memory of yesterday's misery ..."

In 1824, the same year that Schubert completed the Octet, Count Troyer made arrangements for a private performance, and three years later it was performed publicly in the great hall of the Vienna Musikverein. The critics' reactions were somewhat reserved. It was noted that the composition was *"worthy of the composer's well-known talents, sunny, pleasant and interesting, but its inordinate length might make more demands than it deserves on the attention of its listeners."*

Oliver Buslau

camerata freden – Festival Ensemble of the Freden International Music Festival

Freden (Leine) might only be a small dot on the map but the Internationale Fredener Musiktage (www.fredener-musiktage.de) have become an essential part of the German music festival landscape. In August of every year the rustic tithe barn dating from 1739 becomes a meeting-point for musicians and music-lovers from far and near. The historic, lovingly restored building in an idyllic rural setting with its massive stone walls and imposing roof structure offers a most charming ambiance – a world of musical experience far away from the usual concert halls.

The music festival in the valley of the River Leine has now gained acclaim far beyond the borders of the region and offers chamber music in generally unusual instrumentation and high quality, as is shown by the large number of live broadcasts and radio recordings made by the two participating radio stations *NDR Kultur* and *DeutschlandRadio Berlin*. And the organisers do not limit themselves to well-known and popular works. Rather, director Utz Köster and artistic director Adrian Adlam select a most unusual and polished program for the festival, with that celebrated "Freden dramatic art", giving it an unmistakable profile.

In addition to the tithe barn, which has even functioned as an excellent opera house, St. George's Church in Freden, the Catholic Church in Winzenburg, and the Fagus building

in Alfeld designed by Bauhaus architect Walter Gropius have over time all been used to set the stage for the Freden Festival. And for the musicians, over the years the scenic Leine valley has turned into a sort of summer residence, where every individual artist's musical whims can draw on new strength and inspiration far from the metropolitan hustle and bustle. So it is not surprising that more and more top national and international musicians play in the camerata freden, where members of famous orchestras, such as the Vienna Philharmonic or the London Symphony Orchestra, join forces again each year to produce an exquisite festival ensemble.

Adrian Adlam – violin

is a conductor and violinist. He first played the piano at the age of three; he went on to study the violin and has worked with some of the top contemporary musicians, including Bernstein, Boulez, Ozawa and Mehta. He has been guest leader (concertmaster) of major European orchestras, e.g. the Philharmonic Orchestra of the Hague, the Scottish BBC Symphony Orchestra, the Deutsche Kammerphilharmonie Dresden and the London Symphony Orchestra. As a conductor he commands a broad spectrum of works extending from baroque to the present day. Adrian Adlam was a member of the German contemporary music ensemble "Avance".

Cristiano Gualco – violin

completed his study of the violin at the Paganini Conservatory in Genoa with distinction. He then studied under Krzysztof Smietana at the Guildhall School of Music in London. Since 1998 he has been a student at the "Stauffer Aka-demie" in Cremona where one of his teachers was Salvatore Accardo. He has given concerts with Salvatore Accardo, Bruno Giuranna, Rocco Filippini, Franco Petracchi and others.

Marjolein Dispa – viola

studied under Ervin Schiffer at Brussels Conservatory and received chamber music instruction from the "Amadeus Quartet". She was prize-winner at the "Charles Hennen Chamber Music Competition" together with the "Boussu String Trio". Concert tours have taken her all through Europe and to Russia, Australia and Israel. In 1992 she became solo violist for the Swedish chamber orchestra "Camerata Roman". Marjolein Dispa is professor at Amsterdam Conservatory and gives courses in the Netherlands and internationally.

Michel Dispa – violoncello

attended H. Schiff's recital classes at Basel Conservatory and studied under F. Helmerson (Stockholm), H. Ruysenaars (Amsterdam) and M. Ostertag (Karlsruhe). In 1987 he received the prize of the Concertgebouw Amsterdam. Since then he has given solo and chamber music recitals all round Europe. Michel Dispa

was first solo cellist of both the Saarländischer Rundfunk Symphony Orchestra and the Swedish "Camerata Roman" Chamber Orchestra. He is Professor at the Conservatory in Tilburg and gives master classes nationally and internationally.

Ilka Emmert – double bass

studied at the Conservatory in Frankfurt am Main under Professor G. Klaus. From 1989 to 1993 she won numerous first prizes, for example at the German University Competition, which led to numerous solo performances. From 1990 to 1992 she was a member of Stuttgart Radio Symphony Orchestra and since 1992 she has held the position of solo double bass with Saarbrücken Radio Symphony Orchestra.

Michael Hesselink – clarinet

studied under George Pieteron at Amsterdam Conservatory where he took his degree; he is currently studying at Lübeck Conservatory under Professor Sabine Meyer. He has won a number of awards at the "Prinses Christina" and the "Stichting Jong Muziektalent Nederland" competitions. He is a member of the "European Union Youth Orchestra" and the "Sweelinck Ensemble".

Letizia Viola – bassoon

began her studies at the "Conservatorio Vincenzo Bellini" in Palermo and continued them at the "Mozarteum" in Salzburg under Professor Richard Galler and later under Professor

Milan Turkovic at the "Universität für Musik and Darstellende Kunst" (University of Music and Performing Arts) in Vienna; she completed them under Sergio Azzolini at Basel "Musik-Akademie". She received a scholarship to the Karajan Academy of the Berlin Philharmonic Orchestra and the "Villa Musica" chamber music foundation. Letizia Viola has been guest player for a number of orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen and the Wiener Symphoniker.

Ron Schaaper – horn

studied at Utrecht Conservatory under Peter Hoekmejer. He won prizes at the "Prinses Christina Concours" in the Hague and the "National Youth Horn Competition" in Amsterdam. He is a member of the "Euterpe Woodwind Quintet" and the "N. O. G. Ensemble". Ron Schaaper has played as a soloist with the "Zeist Philharmonic Orchestra", the "Utrecht Conservatory Orchestra" and others.

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 sovieler 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

Schubert: Oktett



SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Andreas Spreer

Franz Schubert: Oktett F-Dur D 803

Es ist eine Auftragskomposition, aber alles andere als ein Gelegenheitswerk. Und nicht nur das: Schuberts Oktett D 803 kann sogar als groß angelegtes Studienwerk gelten – Frucht einer selbst gestellten Kompositionsaufgabe, die Schubert in einem Brief an den Freund Leopold Kupelwieser eher am Rande erwähnte: *„In Liedern habe ich wenig Neues gemacht“*, schrieb Schubert am 31. März 1824, *„dagegen versuche ich mich in mehreren Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola und Violoncelle u. ein Oktett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen ...“*.

Es ist viel gerätselt worden, was Schubert mit diesen Worten meinte. Ganz sicher hatte er keine bestimmte Sinfonie im Sinn, für die seine Kammermusikkompositionen als Vorbereitung dienen sollten. Es ging ihm eher um die Gattung als solche, um die Bewältigung kompositionstechnischer Probleme wie Fragen der formalen Entwicklung, dem Einsatz instrumentaler Klangfarben und die Beherrschung satztechnischer Feinheiten. Auch wenn Schubert in seinem Brief in diesem Zusammenhang summarisch mehrere Stücke anspricht, so dürfte doch gerade das Oktett das Werk gewesen sein, in dem die Kammermusik besonders weit in Richtung der Sinfonik vorstieß. Dies liegt bereits an der Besetzung: Das Streichquartett mit verstärkendem Kontrabass sowie den drei Bläsern Klarinette,

Horn und Fagott ergibt einen Stimmensatz, der am Rande des Orchestralen anzusiedeln ist, sich aber gleichzeitig so stark beschränkt, dass immerzu der Zwang zur künstlerischen Ökonomie bleibt. Als hätte sich ein junger Maler vorgenommen, das dicke Ölgemälde eines alten Meisters mit nur drei Farben zu rekonstruieren.

Verblüffend an Schuberts Aussage und an der selbst gestellten Aufgabe ist, dass der Komponist zu diesem Zeitpunkt den *„Weg zur Sinfonie“* eigentlich schon gefunden hatte: Die zwischen 1813 und 1816 entstandenen sechs Jugendsinfonien lagen zu diesem Zeitpunkt ebenso vor wie die im Herbst 1822 2-sätzig geliebene Sinfonie, die wir heute als *„Unvollendete“* bezeichnen. Die Frage, welche neuen Ufer Schubert auf dem Gebiet der Sinfonie erreichen wollte, muss letztlich unbeantwortet bleiben. Das einzig vollendete Werk auf diesem Gebiet, das noch folgen sollte, war die 1825 und 1826 entstandene so genannte *„große“* C-Dur-Sinfonie. Vieles andere ist Fragment geblieben, und Schubert starb bekanntlich 1828 – mit nur 31 Jahren.

Dass Schubert überhaupt die Muße hatte, sich mit einer solchen Aufgabe wie dem Oktett zu beschäftigen, verdankte er einem Auftraggeber: dem Grafen Ferdinand Troyer, seines Zeichens Kammerherr von Erzherzog Rudolph. Schubert machte sich mit sehr viel Energie an die Arbeit: *„Schubert ist unmenschlich fleißig ... Jetzt schreibt er schon lang an einem Oktett mit dem größten Eifer. Wenn man unter Tags zu ihm kommt, sagte er grüß dich Gott, wie*

geht's ,gut' und schreibt weiter, worauf man sich entfernt." So schilderte der Freund Moritz von Schwind den Kompositionsvorgang, bei dem sich Schubert übrigens auf ein berühmtes Vorbild stützte: Beethovens Septett op. 20, das ein etwa ein Vierteljahrhundert zuvor entstanden war und dessen Besetzung Schubert eine zweite Violine hinzugefügt hatte. Die kompositorische Aufgabe, die es zu lösen galt, ist in beiden Werken die gleiche: Die sechs Sätze sind in Form und Tonfall bewusste Reminiszenzen an die Satztypen der früheren Wiener Zeit wie Sonatensatz, Variationen und Menuett. Der Divertimentocharakter, der sich durch diese lockere Fügung ergibt, war bei Beethoven noch stärker zu spüren. Bei Schubert verbindet sich ein immenser Themenreichtum zu einem tiefen inneren Gehalt.

Schubert-Forscher haben immer wieder gezeigt, dass die Bändigung der Form, die meisterhafte Beherrschung eines geradezu sprudelnden melodischen Überflusses, aber auch die fahlen Klangfarben und die mitunter – etwa im zweiten Satz – auftauchende Entrücktheit oder der gespenstische, später wiederkehrende Beginn des Finales im Dienst des bekennishaften Ausdrucks steht. Die Jahre seit 1822 gelten nämlich als Schuberts „Krisenjahre“ – und zwar deshalb, weil der Komponist immer stärker von gesundheitlichen Problemen heimgesucht wurde und diese Probleme zusammen mit Todesgedanken auch auf sein Werk großen Einfluss gehabt haben. Spätestens Ende 1822 dürfte für den Komponisten klar

gewesen sein, dass er an der Syphilis erkrankt war. Bis zum Oktober 1823 verschlechterte sich Schuberts Gesundheitszustand so sehr, dass er ins Krankenhaus musste. Die Syphilis (oder „Lustseuche“, wie man sagte), konnte damals nur ungenügend behandelt werden. Sie entwickelt sich in drei Stadien: Die ersten beiden mit Ausschlag und Hautknoten kann sich über fünf Jahre hinziehen, bevor dann Geschwulste auftreten, verbunden mit einer Paralyse des Gehirns und schließlich Wahnsinn. Auch der Freund Eduard von Bauernfeld war an der Syphilis erkrankt, die zur damaligen Zeit mit einer Radikalkur behandelt wurde: Der Kranke musste sich einem Quecksilberdampfbad aussetzen und durfte sich in der Behandlungsphase nicht einmal waschen. Auch nach der unmittelbaren Behandlung mit dem hochgiftigen Schwermetall blieb der Körper natürlich noch geschädigt. Schubert fielen durch diese Kur die Haare aus, und er musste eine Perücke tragen, wenn er sich überhaupt in Gesellschaft blicken lassen wollte.

Am 26. Dezember 1823 heißt es in einem Brief von Schwind an Schober: *„Schubert ist es besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinen eigenen Haaren gehen ...“*.

Doch die Zeichen trugen: Immer neue Schübe der Krankheit quälten den Komponisten. Manchmal konnte er vor Schmerzen weder schreiben noch Klavier spielen. Am 31. März 1824 – also einen Monat nach Vollendung des Oktetts – schrieb Schubert einen der ergreifendsten Briefe über seinen Gesundheitszu-

stand an Kupelwieser: *„Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, u. der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichts geworden sind, dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? ... jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff ich nicht mehr zu erwachen, u. jeder Morgen kündigt mir nur den gestrigen Gram ...“.*

Graf Troyer sorgte noch im Vollendungsjahr 1824 für die erste private Aufführung des Oktetts; drei Jahre später wurde das Werk im Saal des Wiener Musikvereins öffentlich aufgeführt. Die Kritik gab sich distanziert: Man vermerkte, die Komposition sei *„dem anerkannten Talente des Autors angemessen, lichtvoll, angenehm und interessant; nur dürfte die Aufmerksamkeit der Hörer durch die lange Zeitdauer vielleicht über seine Billigkeit in Anspruch genommen sein.“*

Oliver Buslau

camerata freden – Festivalensemble der Internationalen Fredener Musiktage

Freden (Leine) ist zwar nur ein kleiner Ort aus der Landkarte, aus der deutschen Festival-landschaft sind die Internationalen Fredener Musiktage (www.fredener-musiktage.de) aber nicht mehr wegzudenken. Alljährlich im August ist die rustikale Zehntscheune aus dem Jahre 1739 Treffpunkt von Musikern und Musikinteressierten aus nah und fern. Bietet doch das historische und liebevoll restaurierte Gemäuer in ländlicher Idylle mit seinen massiven Steinmauern und mit dem imposanten Dachstuhl ein äußerst reizvolles Ambiente – eine musikalische Erlebniswelt abseits üblicher Konzertsäle.

Das inzwischen weit über die Region hinaus anerkannte Musikfest im Leinetal bietet Kammermusik in meist ungewöhnlichen Besetzungen und in hoher Qualität. Davon zeugt mittlerweile auch eine Vielzahl von Live-Übertragungen und Rundfunkaufzeichnungen der beiden Rundfunkpartner *NDR Kultur* und *DeutschlandRadio Berlin*. Vertraut wird dabei nicht nur auf bekannte und entsprechend populäre Werke. Vielmehr verleihen Intendant Utz Köster und Adrian Adlam als künstlerischer Leiter dem Festival gerade mit einer außergewöhnlichen und ausgefeilten Programmatik, mit der schon hinlänglich bekannten „Fredener Dramaturgie“, ein unverwechselbares Profil.

Neben der Zehntscheune, die sich sogar schon als Opernhaus bewährt hat, haben sich die St. Georgskirche in Freden, die katholische

Kirche in Winzenburg sowie das von Bauhaus-Architekt Walter Gropius erbaute Fagus-Werk in Alfeld mit der Zeit als weitere Spielstätten der Internationalen Fredener Musiktage etabliert. Und für die Musiker ist das beschauliche Leinetal im Laufe der Jahre zu einer Art Sommerresidenz geworden, wo die Musizierlaune eines jeden einzelnen, fernab von Lärm und Hektik der Metropolen, neue Kräfte und Inspirationen schöpft. Kein Wunder also, daß immer mehr hochkarätige Musikerinnen und Musiker aus dem In- und Ausland in der camerata freden mitspielen, wo sich Mitglieder namhafter Orchester, etwa von den Wiener Philharmonikern oder dem London Symphony Orchestra, jedes Jahr von Neuem zu einem exquisiten Festivalensemble vereinen.

Adrian Adlam – Violine

Dirigent und Geiger – spielte schon im Alter von drei Jahren Klavier. Er studierte Violine und hat mit einigen der bedeutendsten Musiker unserer Zeit gearbeitet, u. a. Bernstein, Boulez, Ozawa und Mehta. Er gastierte als Konzertmeister bei großen europäischen Orchestern, z. B. dem Philharmonischen Orchester Den Haag, dem Scottish BBC Symphony Orchestra, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und dem London Symphony Orchestra. Als Dirigent verfügt er über ein breites Spektrum von Werken, das sich von der Barockzeit bis zum heutigen Tag erstreckt. Adrian Adlam war Mitglied im deutschen Ensemble „Avance“ für zeitgenössische Musik.

Cristiano Gualco – Violine

schloss sein Violinstudium am Paganini-Konservatorium in Genua mit Auszeichnung ab. Anschließend studierte er bei Krzysztof Smietana an der „Guildhall School of Music“ in London. Seit 1998 ist er Student der „Stauffer Akademie“ in Cremona und studiert dort u. a. bei Salvatore Accardo. Er konzertierte u. a. mit Salvatore Accardo, Bruno Giuranna, Rocco Filippini und Franco Petracchi. Er ist Primarius des Quartetto di Cremona.

Marjolein Dispa – Viola

studierte bei Ervin Schiffer an der Brüsseler Musikhochschule und erhielt Kammermusikunterricht beim „Amadeus-Quartett“. Mit dem „Streichtrio Boussu“ war sie Preisträgerin beim „Charles Hennen Kammermusikwettbewerb“. Konzertreisen führten sie durch ganz Europa, Russland, Australien und Israel. 1992 wurde sie Solo-Bratscherin des schwedischen Kammerorchesters „Camerata Roman“. Marjolein Dispa lehrt als Professorin an der Amsterdamer Musikhochschule und erteilt Kurse im In- und Ausland.

Michel Dispa – Violoncello

besuchte die Konzertklasse von H. Schiff an der Baseler Musikhochschule und studierte bei F. Helmerson (Stockholm), H. Ruysenaars (Amsterdam) und M. Ostertag (Karlsruhe). 1987 erhielt er den Preis des Amsterdamer Concertgebouws. Seither führen ihn Soloauftritte und Kammermusiken durch ganz Europa. Als 1.

Solocellist war Michel Dispa sowohl beim Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks als auch beim schwedischen Kammerorchester „Camerata Roman“ tätig. Er ist Professor an der Musikhochschule in Tilburg und erteilt Meisterkurse im In- und Ausland.

Ilka Emmert – Kontrabass

studierte an der Musikhochschule in Frankfurt/M. bei Prof. G. Klaus. Von 1989 bis 1993 erhielt sie zahlreiche erste Preise, u. a. beim bundesdeutschen Hochschulwettbewerb, der ihr zahlreiche solistische Auftritte ermöglichte. 1990 bis 1992 war sie Mitglied des Radiosinfonieorchesters Stuttgart, seit 1992 hat sie die Solokontrabassstelle des Radiosinfonieorchesters Saarbrücken inne.

Michael Hesselink – Klarinette

studierte bei George Pieteron am Amsterdamer Konservatorium und machte dort seinen Abschluss. Zur Zeit studiert er an der Lübecker Musikhochschule bei Prof. Sabine Meyer. Er war mehrfacher Preisträger des „Prinses Christina“ Wettbewerbs, sowie Preisträger des „Stichting Jong Muziektalent Nederland“ Wettbewerbs. Er ist Mitglied des „European Union Youth Orchestra“ und des „Sweelinck Ensembles“.

Letizia Viola – Fagott

begann ihr Studium am „Conservatorio Vincenzo Bellini“ in Palermo und setzte es am „Mozarteum“ Salzburg bei Prof. Richard Galler und danach bei Prof. Milan Turkovic

an der „Universität für Musik und Darstellende Kunst“ in Wien fort. Sie schloss ihr Studium bei Sergio Azzolini an der „Musik-Akademie der Stadt Basel“ ab. Sie war Stipendiatin der Karajan-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters und der Stiftung für Kammermusik „Villa Musica“. Sie gastierte in verschiedenen Orchestern, u. a. dem Berliner Philharmonischen Orchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und den Wiener Symphonikern.

Ron Schaaper – Horn

studierte am Utrechter Konservatorium bei Peter Hoekmejer. Er war Preisträger beim „Prinses Christina Concours“ in den Haag und beim „National Youth Horn Competition“ in Amsterdam. Er ist Mitglied des „Euterpe Woodwind Quintet“ und des „N. O. G. Ensemble“. Als Solist spielte Ron Schaaper unter anderem mit dem „Zeister Philharmonic Orchestra“ und dem „Utrecht Conservatory Orchestra“.

TACET Real Surround Sound

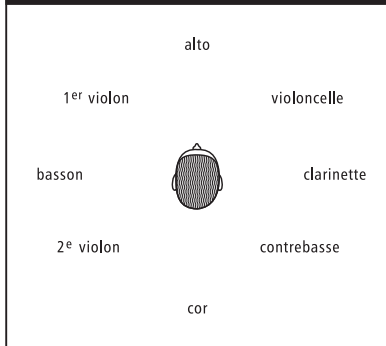
Du point de vue de la technique d'enregistrement, les nouveaux supports audio-numériques offrent une multitude d'autres possibilités à l'ingénieur du son que les CD habituels. TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas d'habitude, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux 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.

Nous ne trouvons pas cela suffisant chez TACET. Les audio-DVD, SACD ou BLU-ray ne sont pas là utilisés comme ils le pourraient être. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, SACD ou BLU-ray, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est difficile d'objecter contre l'argument, que les compositeurs d'époques passées n'auraient composé que pour une situation de concert normale. Si ce n'est qu'ils ne connaissaient absolument aucune sorte

Schubert: Octuor



de forme d'enregistrement sonore. Et un support audio reste toujours artificiel.

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

Andreas Spreer

Franz Schubert : Octuor en fa majeur D 803

Cette œuvre, pourtant de commande, n'est en aucune façon une soi-disant petite œuvre. Non seulement cela : l'octuor D 803 de Schubert peut être même considéré comme étant une œuvre d'étude de grande envergure – fruit d'un exercice de composition que Schubert s'était lui-même imposé, dont il parla, plutôt en passant, dans une lettre à son ami Léopold Kupelwieser : « *Pour ce qui est des lieder, je n'ai pas fait grand chose de nouveau* », écrivait Schubert le 31 mars 1824, « *par contre, je m'essaye à écrire plusieurs choses instrumentales, ayant composé 2 quatuors pour violon, alto et violoncelle, un octuor et voulant encore écrire un quatuor ; je désire somme toute, de cette manière, me frayer un chemin vers la grande symphonie ...* »

Il fut beaucoup spéculé sur ce que Schubert avait voulu dire par ces mots. Il est toutefois certain qu'il n'avait pas en tête une symphonie particulière pour laquelle ses compositions de musique de chambre auraient servi de préparation. Il était là plutôt question pour lui, du genre musical en tant que tel, de venir à bout de problèmes techniques de composition comme les questions sur le développement formel, l'emploi de couleurs sonores instrumentales et de la maîtrise des finesses techniques d'harmonisation. Même si dans sa lettre, Schubert parle sommairement dans ce même contexte de plusieurs pièces, l'octuor dut être certainement l'œuvre dans laquelle la musique de chambre se rapprocha le plus du symphonique. Cela tient

déjà à sa distribution : le quatuor à cordes, renforcé par la contrebasse ainsi que par trois vents : clarinette, cor et basson, possède des parties à la limite de l'orchestration, en même temps si limitées que la volonté d'économie artistique absolue persiste toujours. Comme si un jeune peintre avait voulu reproduire, avec trois couleurs seulement, la peinture à huile d'un grand maître.

Ce qu'il y a absolument d'étonnant dans les dires de Schubert et dans la tâche qu'il s'est donnée, est que le compositeur avait en vérité déjà trouvé à l'époque le « *chemin conduisant à la symphonie* » : les six symphonies de jeunesse écrites entre 1813 et 1816 existaient alors déjà, ainsi que la symphonie composée en automne 1822, en seulement deux mouvements, connue aujourd'hui sous le nom de « *Inachevée* ». La question : quels rivages nouveaux dans le domaine de la symphonie Schubert avait-il voulu atteindre ? reste sans réponse. L'unique œuvre achevée qui devait venir ensuite dans ce domaine, fut la soi-disant « *grande* » symphonie en do majeur, écrite en 1825 et 1826. Beaucoup d'autres compositions sont restées à l'état de fragments, Schubert étant mort, comme nous le savons, en 1828 – à l'âge seulement de trente et un ans.

Schubert dut somme toute à l'un de ses employeurs : le Comte Ferdinand Troyer, chambellan de profession de l'Archiduc Rudolph, de s'engager dans un projet tel que l'octuor. Schubert se mit ardemment au travail : « *Schubert est un travailleur monstrueux ... il écrit*

maintenant, et cela depuis longtemps déjà, à un octuor avec la plus grande assiduité. Si on lui rend visite la journée, il te salue, demande brièvement de tes nouvelles et continue d'écrire ; on s'éloigne alors. » C'est ainsi que son ami Moritz von Schwind décrit le processus de composition, au cours duquel d'ailleurs Schubert s'appuyait sur un célèbre modèle : le septuor de Beethoven opus 20, écrit à peu près un quart de siècle auparavant, et auquel Schubert avait ajouté un deuxième violon. L'exercice de composition est le même dans les deux œuvres : les six mouvements sont, dans la forme et le langage, des réminiscences intentionnelles aux types de formes du début de l'Époque Viennoise, comme la forme sonate, les variations et le menuet. Le caractère divertimento rendu par cet assemblage assez libre était encore plus présent chez Beethoven. Chez Schubert, une immense richesse thématique s'associe à un contenu d'une grande profondeur.

Les spécialistes de Schubert n'ont cessé de démontrer que la maîtrise de la forme, la remarquable maîtrise d'une surabondance mélodique débordante, mais aussi les couleurs sonores blafardes et le côté immatériel, cet espèce de détachement apparaissant parfois – comme par exemple dans le deuxième mouvement – ou plus tard le retour hallucinant du début du final, sont au service d'une expression à caractère de confession. Les années, dès 1822, passent en effet pour être des « années de crise » pour Schubert – le compositeur eut à cette époque des problèmes de santé de plus en plus graves,

problèmes qui, liés au fait que ce dernier se mit à songer à la mort, eurent aussi une très grande influence sur son œuvre. Au plus tard, à la fin de l'année 1822, le compositeur dut avoir la certitude qu'il était frappé de syphilis. Jusqu'en octobre 1823, l'état de santé de Schubert s'aggrava de telle sorte qu'il dut rentrer à l'hôpital. La syphilis ne pouvait être soignée que très insuffisamment à cette époque. La maladie se développe en trois stades : les deux premiers, accompagnés d'éruptions cutanées et de nodules peuvent durer cinq ans jusqu'à ce que des tumeurs apparaissent, accompagnées d'une paralysie du cerveau et finalement de la folie. Son ami Edouard von Bauernfeld était aussi atteint de syphilis, qui était à l'époque soignée de manière radicale : le malade devait se soumettre à des bains de vapeur de mercure et n'avait, pendant toute la durée du traitement, pas même le droit de se laver. Même après le traitement, avec ce métal lourd extrêmement toxique, le corps restait bien sûr encore fortement endommagé. Schubert perdit ses cheveux lors de cette cure, et devait porter une perruque s'il voulait encore paraître en société.

Le 26 décembre 1823, dans une lettre de Schwind à Schober : « *Schubert va mieux, dans peu de temps, il aura de nouveau ses propres cheveux ...* ».

Les signes étaient pourtant trompeurs : de nouvelles crises ne cessaient de tourmenter le compositeur. Parfois, rongé par la douleur, il ne pouvait ni écrire ni jouer du piano. Le 31 mars 1824 – un mois donc après avoir achevé

l'octeur – Schubert écrit à Kupelwieser, une des lettres les plus bouleversantes sur son état de santé ; « *En un mot, je me sens l'homme le plus malheureux, le plus pitoyable de la terre. Imagine-toi un homme, dont la santé ne sera plus jamais ce qu'elle a été et qui, par désespoir, rend les choses encore pires qu'elles ne le sont au lieu de les améliorer, imagine-toi un homme te dis-je, dont les espérances les plus brillantes ont été entièrement anéanties, à qui le bonheur de l'amour et de l'amitié n'apporte plus rien d'autre que la plus grande des douleurs, dont la passion (tout au moins stimulante) pour la beauté menace de disparaître, et demande-toi si cet homme n'est pas pitoyable et malheureux ? ... chaque nuit, en allant me coucher, j'espère ne plus me réveiller, et chaque matin ne me présage que les tourments de la veille... »*

Le Comte Troyer s'occupa encore en 1824, année où fut achevé l'octeur, de sa première exécution publique privée ; trois années plus tard, l'œuvre fut interprétée en public dans la salle de la Société de Musique de Vienne (Wiener Musikverein). La critique resta distante : on fit la remarque que la composition était « *à la hauteur du talent reconnu de l'auteur, lumineuse, agréable et intéressante ; mais qu'il était vraisemblable que l'attention demandée à l'auditeur, avec une telle durée, ne dépassa peut-être les capacités de ce dernier.* »

Oliver Buslau

camerata freden – Ensemble de Festival des Journées Musicales Internationales de Freden

Freden (sur la Leine) n'est certes qu'une petite localité sur la carte, mais on ne pourrait pas s'imaginer le milieu des festivals sans les Journées Musicales Internationales de Freden (www.fredener-musiktage.de). Chaque année au mois d'août, la rustique Zehntscheune (à l'origine une grange où les paysans venaient payer la dîme) datant de l'année 1739, devenue une salle communale culturelle, est un lieu de rencontre pour les musiciens ou amateurs de musique venus des environs ou de plus loin encore. Ce bâtiment historique, restauré avec amour dans un cadre d'idylle champêtre, avec ses murs massifs en pierre et ses combles imposants, offre une ambiance des plus charmantes – un monde d'événements musicaux en dehors des salles de concert habituelles.

Cette fête de la musique de la Vallée de la Leine, reconnue entre temps bien au delà des frontières de sa région, présente de la musique de chambre avec des distributions la plupart du temps inhabituelles et de grande qualité. De nombreuses retransmissions en direct et enregistrements radiophoniques des deux partenaires médiatiques *NDR Kultur* (Radio du nord de l'Allemagne) et *Deutschland Radio Berlin*, en témoignent aussi entre temps. Ici, on n'interprète pas seulement des œuvres connues et par conséquent populaires. L'administrateur général Utz Köster et le directeur artistique du

festival Adrian Adlam donnent au contraire aux Journées un profil unique, justement avec une programmation figulée et hors du commun, avec la « dramaturgie de Freden » déjà suffisamment connue.

A côté de la Zehntscheune qui a déjà fait même ses preuves en tant que salle d'opéra, l'église Saint Georges de Freden, l'église catholique de Winzenburg, ainsi que la Fagus-Werk (une fabrique) de Alfeld construite par l'architecte de Bauhaus Walter Gropius, sont devenues aussi avec le temps des salles de concert pour les Journées Musicales Internationales de Freden. Pour les musiciens, la paisible Vallée de la Leine est ainsi devenue, au cours des années, une sorte de résidence d'été, où la fantaisie musicale de chacun puise, loin du bruit et de l'affolement des métropoles, de nouvelles forces et inspirations. Il n'est donc pas étonnant que de plus en plus de musiciennes et musiciens de grande compétence, venus d'Allemagne et de l'Étranger, jouent dans la camerata freden, où des membres d'orchestre célèbres, comme l'Orchestre Philharmonique de Vienne ou l'Orchestre Symphonique de Londres, se retrouvent chaque année pour former un ensemble de festival de très grande qualité.

Adrian Adlam – violon

Chef d'orchestre et violoniste – commença à jouer du piano dès l'âge de trois ans. Il étudia le violon et travailla avec certains des musiciens les plus importants de notre époque, comme entre autres Bernstein, Boulez, Ozawa et Mehta. Il joua, comme premier violon solo, avec de grands orchestres européens, comme par exemple l'Orchestre Philharmonique de den Haag, l'Orchestre Symphonique de la BBC écossaise, l'Orchestre de Chambre Philharmonique Allemand de Dresde et l'Orchestre Symphonique de Londres. Il possède, en tant que chef d'orchestre, un vaste répertoire d'œuvres allant du Baroque à nos jours. Adrian Adlan est membre de l'Ensemble allemand « Avance » pour la musique contemporaine.

Cristiano Gualco – violon

passa son examen de fin d'études de violon avec mention au Conservatoire Paganini de Gènes. Il étudia immédiatement après chez Krzysztof Smietana à la « Guildhall School of Music » de Londres. Il étudie depuis 1998 à la « Stauffer Akademie » de Crémone dans la classe entre autre de Salvatore Accardo. Il se produisit en concert avec Salvatore Accardo, Bruno Giuranna, Rocco Filippini et Franco Petracchi.

Marjolein Dispa – alto

fit ses études dans la classe de Ervin Schiffer au Conservatoire Supérieur de Musique de Bruxelles et prit des cours de musique de chambre avec le « Quatuor Amadeus ». Elle fut

lauréate, avec le « Trio à cordes Boussu », du « Concours de musique de chambre Charles Hennen ». Elle fit des tournées de concerts à travers toute l'Europe, en Russie, Australie et en Israël. En 1992, elle devint altiste soliste de l'Orchestre de Chambre suédois « Camerata Roman ». Marjolein Dispa enseigne en tant que Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique d'Amsterdam et donne des stages dans son pays et à l'Étranger.

Michel Dispa – violoncelle

fréquenta la classe de concert de Heinrich Schiff au Conservatoire Supérieur de Musique de Bâle et étudia dans les classes de F. Helmerson (Stock-holm), H. Ruysenaars (Amsterdam) et de M. Ostertag (Karlsruhe). Il obtint, en 1987, le Prix du Concertgebouw d'Amsterdam. Des concerts en soliste et en musique de chambre le conduisent depuis à travers toute l'Europe. Michel Dispa fut premier violoncelle solo à l'Orchestre Symphonique de la Radio de Sarrebruck et à l'Orchestre de Chambre suédois « Camerata Roman ». Il occupe un poste de Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Tilburg et enseigne dans des stages de perfectionnement en Allemagne et à l'Étranger.

Ilka Emmert – contrebasse

fit ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Francfort sur le Main dans la classe du Professeur G. Klaus. Elle obtint, de 1989 à 1993, de nombreux premiers Prix, comme celui du Concours des Conservatoires Supérieurs de

la République Fédérale Allemande qui lui rendit possible d'effectuer de nombreux concerts en soliste. Elle fut, de 1990 à 1992, membre de l'Orchestre Symphonique de la Radio de Stuttgart, et occupe depuis 1992 la place de contrebassiste soliste de l'Orchestre Symphonique de la Radio de Sarrebruck.

Michael Hesselink – clarinette

étudia dans la classe de George Pieteron au Conservatoire d'Amsterdam où il passa son examen de fin d'études. Il étudie à présent au Conservatoire Supérieur de Musique de Lubeck dans la classe de Madame la Professeure Sabine Meyer. Il fut plusieurs fois lauréat du Concours « Prinses Christina » ainsi que lauréat du Concours « Stichting Jong Muziektalent Nederland ». Il est membre du « European Union Youth Orchestra » et du « Sweelinck Ensemble ».

Letizia Viola – basson

commença ses études au « Conservatorio Vincenzo Bellini » de Palerme et les continua au « Mozarteum » de Salzbourg dans la classe du Professeur Richard Galler puis dans la classe du Professeur Milan Turkovic au « Conservatoire Supérieur de Musique et d'Arts Dramatiques » de Vienne. Elle termina ses études dans la classe de Sergio Azzolini à « l'Académie Musicale de la Ville de Bâle ». Elle fut boursière de l'Académie Karajan de l'Orchestre Philharmonique de Berlin et de la Fondation de Musique de Chambre « Villa Musica ». Elle joua avec différents orchestres, comme l'Orchestre Philharmoni-

nique de Berlin, la Philharmonie de Chambre Allemande de Brême et l'Orchestre Symphonique de Vienne.

Ron Schaaper – cor

fit ses études au Conservatoire Utrecht dans la classe de Peter Hoekmejer. Il fut lauréat du « Prinses Christina Concours » de den Haag et du « National Youth Horn Competition » d'Amsterdam. Il est membre du « Euterpe Woodwind Quintet » et de « N. O. G. Ensemble ». Ron Schaaper joua en soliste avec, entre autres, le « Zeister Philharmonic Orchestra » et le « Utrecht Conservatory Orchestra ».



Adrian Adlam – violon / Violone
Cristiano Gualco – violon / Violone
Marjolein Dispa – viola / Viola
Michel Dispa – violoncello / Violoncello
Ilka Emmert – double bass / Kontrabass
Michael Hesselink – clarinette / Klarinette
Letizia Viola – basson / Fagott
Ron Schaaper – cor / Horn

Further releases / Weitere
Veröffentlichungen der camerata freden:

P. I. Tchaikowsky: Streichsextett op. 70
F. Mendelssohn Bartholdy: Streichoktett op. 20
camerata freden · EigenArt 10140

Première in Freden · Werke von Ch. Jost,
B. Günes und H. Huysen
camerata freden · EigenArt 10200

Ludwig van Beethoven:
Septet op. 20 · Octet op. 103
camerata freden · TACET 115
*(also available on DVD Audio in
TACET REAL SURROUND SOUND,
item no. TACET D 115)*

Impressum

Recorded: 2003

Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine,

Jenny Poole (English)

Marylène Gibert-Lung (French)

Booklet layout: Toms Spogis

Photo: Julia Tietz-Adlam

Cover design: Julia Zancker

Recording: Andreas Spreer, Roland Kistner

Editing: Roland Kistner

Surround mix: Andreas Spreer

Blu-ray authoring: Karin Koellner

Produced by Andreas Spreer

© 2017 TACET

℗ 2017 TACET

www.tacet.de

Mit freundlicher Unterstützung der

Friedrich Weinhagen Stiftung

Audio System Requirements

1. Instructions for Use

Use the Blu-ray player as easily as a CD-player. This also works without a screen. Play, Pause, Skip, Forwards, Backwards, Numeric Keys – everything as usual. Playback by default in 5.1 (multi-channel). Alternate between 5.1. (red) and Stereo (yellow) with the coloured buttons at any time. Operation via screen is self-explanatory.

2. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this Blu-ray disc 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 Blu-ray discs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is this time unused. You do not need to make any alterations, however.

3. 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.

Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume

before playing your Blu-ray disc.

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

Hinweise zum Hören

1. Hinweise zum Gebrauch

Bedienen Sie den Blu-ray Player so einfach wie einen CD-Player. Das geht auch ohne Bildschirm. Play, Pause, Skip, Vorwärts, Rückwärts, Nummerntasten – alles wie gewohnt. Wiedergabe per Default in 5.1 (Mehrkanaal). Zwischen 5.1 (rot) und Stereo (gelb) kann jederzeit mit den Farbtasten gewechselt werden. Die Bedienung über Bildschirm erklärt sich von selbst.

2. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Finessen dieser Blu-ray 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 Blu-rays konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal diesmal leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

3. 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.

Drei letzte Tipps:

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

Du matériel de reproduction ...

1. Conseils d'utilisation

Utilisez le Blu-ray aussi simplement qu'un lecteur de CD. Cela est aussi possible sans écran. Play, pause, skip, avant, arrière, touches numérotées – tout est comme d'habitude. Lecture par Default sur 5.1 (canal multiple). Il est possible d'alterner entre 5.1 (rouge) et stéréo (jaune) en utilisant les touches de couleurs. L'utilisation par écran va de soit.

2. De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce Blu-ray 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 Blu-rays TACET sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal subwoofer

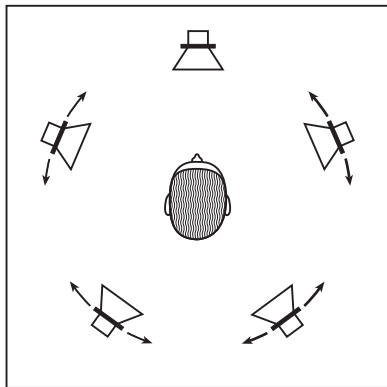
n'est ici pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

3. 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.

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.



Octet in F major D 803 – op. posth. 166	58'01
1 Adagio – Allegro	14'10
2 Adagio	10'00
3 Allegro vivace	6'20
4 Andante	11'29
5 Menuetto. Allegretto	6'21
6 Andante molto – Allegro	9'38

