

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound



THE AURNYN SERIES

## **Aurnyn's Beethoven**

---

L. v. Beethoven  
String Quartets · Vol. 1 of 4  
op. 18 no. 1–6

total playing time: 312 min.



Aurnyn Quartet

**“... having only just learnt how to write quartets properly ...”**

### **Beethoven's Opus 18 String Quartets**

From 1792 on, Beethoven was confident enough to promote himself in Vienna, his adopted home city, as a sought-after pianist and a wilfully individualistic composer, but it was with caution, indeed diffidence, that he approached the genres of music whose standards had been set by his teacher, Haydn, and his virtual teacher, Mozart. It was in the field of opera that he took longest of all to come into the open: the courage this required is demonstrated by the history of *Fidelio*, which did not find the final form we know today until its third version, and this not until 1814. Beethoven completed his first symphony just before the turn of the century, though when he did so he was laying claim to a terrain he soon made very much his own.

Before turning his attention to the symphony he had already started work on a set of six string quartets. By way of preparation he had composed a handful of preludes and fugues and a minuet for string quartet and had also copied out quartets by Haydn and Mozart, thus gaining a deep insight into the particular technicalities of composing worthwhile music for four stringed instruments. He did not find the work easy, as is shown by the often extensive revisions he undertook, especially of the first three in the set. The F major quartet, which is placed first in the first edition, published in

1801, but was actually the second in chronological order, he had given in a preliminary version to the theologian and violinist Carl Amenda “as a small token of our friendship”. Two years later he wrote to entreat him not to pass the quartet on to anyone else under any circumstances, “because I have altered it very considerably, having only just learnt how to write quartets properly”.

Some inkling of what Beethoven meant by “writing quartets properly” may be gleaned from observing how different the beginning of the F major quartet is in its two versions. The first four bars are identical: the four instruments, playing piano and in unison, state a succinct two-bar motif which is immediately repeated with a slight variation. In the final version the first violin leads off with this motif together with the other three instruments until they all come together in unison and repeat the four opening bars, this time forte. The first violin takes up the motif again but alone this time, the other three instruments following suit after the interval of a bar. This means that at this point the previous unity of the four voices breaks up and sets in motion a development in which the individual instruments are given a succession of new tasks as the musical happening unfolds.

The isolation of the first violin marks the beginning of a methodical development in a style which was to become typical of Beethoven's mature works. In the first version the individual treatment of the various

voices begins in bar 5: here the break in the movement is not to be understood as a new event with rich consequences but as part of a melodic shaping process built up on symmetry. It lacks the dynamically forward-thrusting momentum which Beethoven deployed in the second version with all the skill of a dramatist. It is details like this that show how seriously Beethoven took the task of "writing quartets properly".

The six works of Opus 18 are a veritable text-book on the art of quartet writing: these are compositions that risk a daring balancing act, never allowing their origins in the tradition of Haydn and Mozart to be forgotten, yet displaying all the unique characteristics of a Beethoven who was well on the way to maturity. Much more decidedly than Mozart in, for example, his set of six string quartets dedicated to Haydn, and more resolutely even than Haydn himself, Beethoven attached the greatest importance to giving each of the six works distinctive features of its own.

This is particularly evident in the *Scherzo* movements, which are all completely different. Characteristics of the F major quartet scherzo are metrical irregularities and unexpected modulations, while the scherzo in the G major quartet is notable for unbridled, playful bravura. The corresponding movement in the D major quartet is unique in having a central section in a minor key, but it is not titled "scherzo", and another difference is that whereas the reprise of the first section of the

other two quartets is simply indicated by a "da capo", in the D major the reprise is written out and, although identical in most respects to its first occurrence, much of it is heard an octave higher. In the C minor quartet's third movement, a minuet, the reprise is identical in notes but is directed to be played "più allegro" than on its first hearing. The A major quartet has a minuet (placed second) instead of a scherzo, and interestingly the later middle movement is a dance, in homage to Mozart's A major quartet K464, whose example Beethoven was following particularly closely in this work. Lastly, the scherzo of the B flat major quartet consists of a fiery salvo of offbeat accents – a trademark of so many of Beethoven's works.

Variety in character is a hallmark of the opening movements too. The F major quartet's opening theme has the effect of an infusion of energy which provides the composer with material for every detail of the movement. Beethoven was to pioneer this procedure of working with tiny elements in later works, above all in the first movement of the Fifth Symphony. The G major quartet (whose curl-icued main theme in the opening movement is the source of its German nickname, the "Komplimentier-Quartett") receives its totally different character from the orderly succession of compositional details. The D major, on the other hand, starts with a bold gesture: a leap of a seventh played by the first violin solo in semibreves, resolving into fluent phrasing which develops into a contrapuntal network.

The fourth quartet is the obligatory minor-key component of the set, and its aspirations to possibly excessive pathos (as so often when Beethoven chooses the key of C minor) become evident from the first bars, in which the first violin ranges over nearly three octaves. The opening of the A major quartet comes as the greatest possible contrast. This is the one which seems most clearly to look back to the eighteenth century, although under its almost "galant" surface lies the same creative impulse as is more plainly apparent in the other works in the set. The opening movement of the B flat major quartet, the last of the six, is like an exercise in creating different tonal planes, and in this respect seems almost to anticipate the *Pastoral Symphony*.

The slow movements, too, are influenced by the principle of continual variety and contrast. In the F major quartet Beethoven follows the forward-urging momentum of the opening movement with an instrumental scene of quasi-operatic character. According to Carl Amenda, he had in mind when composing it scene in the burial vault in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, an assertion confirmed by programmatic notes in the composer's sketches for this movement. In the G major quartet Beethoven surprises his listeners, and indeed his performers, by interposing into his *Adagio* an *Allegro* episode whose uneasy mood remains behind even when the *Adagio* tempo resumes. The D major quartet's *Andante con moto* is a mellifluous *cantabile*,

while the C minor quartet's second movement is scherzo-like but in sonata form. Following Mozart's model, the slow movement of the A major quartet takes the form of theme and variations, whereas the *Adagio* of the B flat major quartet offers the paradox of a bravura display in a slow tempo.

All six Finales follow up Beethoven's intention to endow each movement with a character of its own, but that of the B flat major quartet, which is also the movement that brings the whole set to a close, is particularly unusual. Instead of starting with a fast section, like all the others, it begins with an *Adagio* introduction to which Beethoven has attached the programmatic indication "La Malinconia" ("Melancholy"). This section begins simply and innocuously enough, but after a few bars its character changes abruptly and gives way to sharp, tightly-packed dynamic contrasts, a far-ranging harmonic adventure pursued with great inventiveness, and an ascent into exceptionally high reaches, which all combine to produce the impression that all constraints have been abandoned. Without transition a section marked "Allegretto quasi Allegro" suddenly interrupts with a light-hearted dance theme which seems totally unconnected with the doom-laden music of "La Malinconia". The latter returns in two places to disturb the happy atmosphere, and towards the end the dance itself reappears in slow tempo, as if to test whether or not its character might be just as well, if not even better, explored this way.

The final stretta, to be played *prestissimo*, replies that the answer is no, and the piece races headlong to its close.

This confrontation of two opposing characters, which comes across in the B flat quartet as a quite exceptional occurrence, has a forerunner in a mid-eighteenth-century trio sonata by Carl Philipp Emanuel Bach. This work depicts a conversation between a "Sanguineus" (sanguine character) and a "Melancholicus" (depressive), each represented by an instrument and given characteristic music which illustrates the clear distinction between them. Bach's music is an experiment to get wordless instrumental music to rival the prestige of vocal music by depicting recognisable psychological types, and remains an isolated phenomenon for its time. In any case we can by no means be sure that Beethoven knew it. For Beethoven, on the other hand, it mattered very much that his music should be more than just an orderly constellation of sounds; in later years he liked to call himself a "tone poet" rather than a composer. "La Malinconia" marks an important step in this direction.

Not much is known about how Beethoven's contemporaries reacted to this, his first set of quartets. In a newspaper report of 1801 they are described as "very difficult to perform and far from popular". Little could anyone guess what direction his next quartets would take.

*Thomas Seedorf*

## **Auryn Quartet**

For 22 years now, Auryn, 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 Auryn 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 Auryn 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 Auryn 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 Aurny Quartet began recording for the German label TACET. This partnership became closer in the autumn of 2000 when an exclusive contract was agreed.

Further 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 120 / Johannes Brahms / Piano Quintet F minor op. 34 / Peter Orth, piano  
*(also available on DVD-Audio)*

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

## **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 Beethoven only composed for the normal concert situation and not for the musicians sitting in a circle or facing each other – with the listener in the middle! Except that Beethoven knew neither the CD nor the 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.

*Ulrich Oesterle*

## **About this recording**

The stereo recording of this music on CD has already won prizes including the "Classical Internet Award". Now we present the same music on DVD Audio in TACET's *Real Surround Sound* as well as its further development, *Moving Real Surround Sound*. With Moving Real Surround Sound not only the instruments are grouped round the listener; they can also move about when occasion requires. The spaces in which the music is played are

modified or changed, so that a dynamic development is now possible for parameters which were previously fixed. Further information can be found on our website, [www.tacet.de](http://www.tacet.de).

If the exploration of uncharted territories can be allowed anywhere, then where better than in Beethoven's string quartets? The late quartets in particular represent intellectual uncharted territories par excellence. Moreover, his quartets can be understood as constituting a coherent whole, as is demonstrated by the numerous recital series of all seventeen quartets. Moving Real Surround Sound, offering newly acquired tonal possibilities which do not alter the players' interpretation, offers the chance to take an overview, illustrating even more clearly how far Beethoven developed in the years between the first quartet and the last. Indeed, it is by means of this still relatively unfamiliar aspect of the latest technology that Moving Real Surround Sound demonstrates for us today the extraordinary extent of the intellectual liberties that Beethoven took in his string quartets.

## **The Concept Explained**

With Moving Real Surround Sound the tonal focus can shift from one "episode" to the next. In a certain sense each section is underpinned by its own idea. These various ideas come out better when each receives its own individual musical treatment. For a professional player this is normal practice, but for a producer it is something new. Two examples:

The development section of the first movement of op. 59/1 starts uncertainly; it might be mistaken for a repetition of the opening bars. But then comes an extended development modulating through many keys and lasting so long that one frequently wonders if one has missed the end of it. I see this development section as resembling a long journey through a new world. Journeys involve movement. In *Moving Real Surround Sound* the quartet goes on a journey that takes it in an almost complete circle and back, passing through various different spaces on the way. At the end the listener returns home and is glad to find that some things at least are still as they were before.

Our second example is the serene melody in D flat major heard on the first violin in the middle of the slow movement of op. 59/1 – a moment of unearthly beauty, exquisitely played here. To me it represents unattainable consolation in the far distance. And now it is made to sound as if it really does come from far away. That is my conception of this passage, or, to put it more precisely, that is my conception of the idea that Beethoven may have had when composing it. Shortly afterwards the sorrowful theme from the start of the movement returns, and the faraway notion is no longer apt, since sorrow is never so far away.

In this way changing ideas give rise to changing tonal effects as regards positioning and spacing.

### **The influence of the music enactor on the performers' interpretation**

This performance by the Auryn Quartet is an interpretation. *Moving Real Surround Sound* is also an interpretation – not one that conflicts with that of the quartet, but one that results from it and builds on it. With these prerequisites the music enactor cannot destroy the musicians' interpretation. That is not to deny that the many new and confusing possibilities sometimes take some getting used to.

For this reason the entire musical recording is presented in this DVD twice. The advantage of the first version in "simple" *Real Surround Sound* as against traditional stereo recording lies in the significant gain in clarity for the technical details, including details of performance techniques. There is already an enormous amount to discover, of which the normal listener or concert-goer remains unaware. The second version, in *Moving Real Surround Sound*, will appeal to those who, in addition to the extra details already gained, wish to be swept along by a dramatised total sound experience. Many listeners will prefer one or the other. I personally listen to both with equal enjoyment and equally frequently, because both versions throw light on this splendid music from different but equally valid points of view.

It is with the Auryn Quartet's generous permission that I am able to present the *Moving Real Surround Sound* version. My grateful thanks to you, Auryn Quartet!



## Auryn Quartet

1st violin

2nd violin



viola

violoncello

*Players' positions in TACET Real Surround Sound*

### Commentary on vol. 1

The six works in op. 18 constitute "a veritable textbook on the art of quartet writing", writes Thomas Seedorf elsewhere in this booklet. All four string parts are of equal importance. Beethoven was at pains to show the full extent of his powers, while remaining within the conventions of the time. (Was he afraid people would declare him mad if he did not?) He therefore chose the usual form, an opus containing a set of six quartets each with four movements, one of the six being in a minor key, and so on.

Moving Real Surround Sound adheres to convention in this recording in so far that

it avoids changes and modifications within movements and thus remains acoustically realistic. The kaleidoscopic nature of op. 18 is brought out by the fact that in each movement the players are seated in a different order. With surround sound systems there are four main speakers, so the players will be heard on one speaker each. There are thus 24 possible permutations – the same number as there are movements in op. 18. Taking the first violin as our illustration, it is placed front left in each first movement, front right in each second movement, back right in the third and back left in the fourth movements, thus moving round in a complete circle by the end of the quartet. The other instruments do the same, except that in each quartet two of the three swap position, so that by the end the complete range of combinations we have come full circle. And anyone who wishes can hear the whole thing again straight away! The situation provides maximum variety and presents many surprises.

There is just one exception. The introduction to the fourth movement of Op. 18/6 falls outside the traditional pattern. It can be no coincidence that this occurs in the last movement of the last quartet of Beethoven's "apprenticeship". It is surely a foretaste of the works he was to write in the future. It therefore seemed appropriate to introduce an alternation of near and far at this point to bring home the contrast between present and future.

*Andreas Spreer*

**„... indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß ...“ –  
Beethovens Streichquartette op. 18**

So selbstbewusst, wie sich Beethoven in seiner Wahlheimat Wien seit 1792 nicht nur als unworbener Pianist, sondern auch als eigen-sinniger Komponist präsentierte, so vorsichtig, ja scheu näherte er sich jenen Gattungen der Musik, deren Maßstäbe von seinem Lehrer Joseph Haydn und seinem Beinahe-Lehrer Wolfgang Amadeus Mozart gesetzt worden waren. Am längsten brauchte Beethoven, um sich mit einer Oper in die Öffentlichkeit zu wagen, und dass dies tatsächlich ein Wagnis war, zeigt die Geschichte des *Fidelio*, der erst 1814 im dritten Anlauf seine heutige gültige Gestalt fand. Kurz vor Beginn des neuen Jahrhunderts vollendete Beethoven seine erste Symphonie und eroberte sich damit ein Terrain, das sich schon bald als sein ureigenstes erweisen sollte.

Noch bevor er sich mit der Symphonie beschäftigte, hatte Beethoven bereits mit der Arbeit an einem Zyklus von sechs Streich-quartetten begonnen. Vorangegangen waren als Studien einige Präludien und Fugen sowie ein Menuett für Streichquartett, außerdem hatte Beethoven sich Quartette Haydns und Mozarts abgeschrieben und auf diese Weise tiefe Einblicke in die Eigenheiten anspruchsvollen Komponierens für vier Streichinstrumente gewonnen. Dass Beethoven die Arbeit an den Quartetten nicht leichtgefallen ist, zeigen die

zum Teil weitreichenden Revisionen, die er vor allem an den drei zuerst entstandenen Werken vornahm. Das F-Dur-Quartett, das im 1801 erschienenen Erstdruck des Zyklus am Anfang steht, von der Entstehung her aber das zweite der Werkgruppe ist, hatte Beethoven 1799 in einer ersten Fassung dem Theologen und Geiger Carl Amenda – „als kleines Denkmal unserer Freundschaft“ – überlassen. Zwei Jahre später bittet er ihn in einem Brief, das Quartett auf keinen Fall weiterzugeben, „weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß“.

Was es für Beethoven bedeutete, „recht quartetten zu schreiben“, lässt sich bereits ahnen, wenn man einen Blick darauf wirft, wie unterschiedlich der Anfang des F-Dur-Quartetts in den beiden Fassungen gestaltet ist. Die ersten vier Takte sind identisch: Die vier Instrumente stellen – piano und im Unisono – ein prägnantes zweitaktiges Motiv vor, das sofort leicht variiert wiederholt wird. In der endgültigen Fassung führt dann die 1. Violine dieses Motiv zusammen mit den drei anderen Instrumenten weiter, bis sich alle wieder im Unisono vereinigen und die vier Anfangstakte wiederholen, dieses Mal aber im Forte. Wieder greift die 1. Violine das Motiv auf, doch dieses Mal ist sie allein, die anderen Streicher folgen erst im nächsten Takt, d. h. an dieser Stelle öffnet sich der bisher homogene Verband der vier Stimmen und setzt eine Entwicklung in Gang, in der den Einzelinstrumenten immer neue eigenständige Aufgaben bei der

Entfaltung des musikalischen Geschehens zu wachsen.

Die Isolierung der 1. Violine steht für den Beginn einer prozesshaften Entfaltung des Satzes, wie sie für Beethovens reife Werke typisch ist. In der Erstfassung beginnt die Vereinzelung der Stimmen bereits in Takt 5, d.h. die Aufspaltung des Satzes wird gar nicht als folgenreiches neues Ereignis verstehbar, sondern ist Teil einer auf Symmetrie bauenden Melodiegestaltung, der jenes dynamisch sich nach vorn öffnende Moment fehlt, das Beethoven in der zweiten Fassung mit geradezu dramaturgischem Geschick einsetzt. Schon an einem Detail wie diesem zeigt sich, wie ernst es Beethoven damit war, „recht quartetten zu schreiben“.

Die sechs Werke des Opus 18 sind ein wahres Kompendium der Quartettkunst. Kompositionen, die den Spagat wagen, ihre Herkunft aus der Tradition Haydns und Mozarts nie vergessen zu lassen und dennoch alle Eigenheiten des schon nicht mehr ganz jungen Beethoven auszuspielen. Weit entschiedener noch als Mozart etwa in seinen sechs Haydn gewidmeten Streichquartetten, dezidierter aber auch als Haydn selbst hat Beethoven es darauf angelegt, den sechs Werken individuelle Züge zu geben.

Besonders auffällig ist diese Tendenz in den Scherzo-Sätzen, von denen keiner dem anderen gleicht: Im F-Dur-Quartett sind es metrische Irregularitäten und überraschende Harmoniewendungen, im G-Dur-Quartett

entfesselte Virtuosität, die einen spielerischen Charakter prägen. Nur das (allerdings nicht also solches bezeichnete) *Scherzo* des D-Dur-Quartetts hat einen Mittelteil in Moll, außerdem ist die – sonst lediglich durch einen *Da-capo*-Hinweis geforderte – Wiederholung des ersten Teils ausnotiert, da Beethoven die im übrigen identische Musik in einer anderen als der ursprünglichen Lage erklingen lässt; die Wiederholung des ersten *Scherzo*-Teils im c-Moll-Quartett ist zwar notengetreu, soll nach Beethovens Anweisung aber „più allegro“, d.h. schneller als das erste Mal gespielt werden. Im A-Dur-Quartett tritt ein *Menuetto* an die Stelle des *Scherzos*, mehr noch: nur in diesem Quartett steht der Tanzsatz an zweiter Stelle – eine Hommage an Mozarts A-Dur-Quartett KV 464, auf dessen Spuren sich Beethoven in diesem Werk bewegt. Das *Scherzo* des B-Dur-Quartetts schließlich besteht aus einem wahren Feuerwerk verquerer Akzente, die geradezu ein Markenzeichen Beethovens sind.

Vielfalt der Charaktere kündigen aber bereits die Kopfsätze an. Das Eingangsmotiv des F-Dur-Quartetts wirkt wie ein Energiespender, aus dem Beethoven so gut wie jedes Detail des Satzes gewinnt – ein Arbeiten mit kleinsten Elementen, die Beethoven in späteren Werken, insbesondere im ersten Satz der 5. Symphonie noch radikalisierte. Das G-Dur-Quartett, dem das verschnörkelte Hauptthema des ersten Satzes den Beinamen „Komplimentier-Quartett“ einbrachte, gewinnt seinen ganz anderen Charakter aus der ruhigen

Entfaltung kompositorischer Details, während das D-Dur-Quartett mit einer kühnen Geste – einem von der 1. Violine allein vorgetragenen Septimaufschwung in langen Noten, der sich in fließende Bewegung auflöst – anhebt und ein kontrapunktisches Netzwerk entfaltet.

Das vierte Quartett ist das obligatorische Mollwerk des Zyklus, und sein Anspruch auf exzessives Pathos, wie er sich bei Beethoven auch in anderen c-Moll-Kompositionen findet, wird bereits in den ersten Takten, in denen die 1. Violine einen Tonraum von fast drei Oktaven durchmisst, erhoben. In denkbar größtem Kontrast dazu steht der Eingangssatz des A-Dur-Quartetts, das – äußerlich betrachtet – am meisten ins 18. Jahrhundert zurückzuschauen scheint, obwohl hinter der fast galanten Oberfläche derselbe konstruktive Geist zu entdecken ist, der die anderen Quartette so offenkundig prägt. Der Kopfsatz des B-Dur-Quartetts schließlich ist eine Studie über die Arbeit mit Klangflächen und damit fast so etwas wie eine Vorstudie zur *Pastorale*.

Auch die langsamen Sätze sind dem Prinzip der Abwechslung und des Kontrastes verpflichtet. Dem überaus vorwärtsdrängenden Kopfsatz des F-Dur-Quartetts lässt Beethoven eine instrumentale Operszene folgen. Nach dem Bericht von Carl Amenda dachte er bei der Komposition an die Grabszene aus Shakespeares *Romeo und Julia*, eine Aussage, die durch programmatische Notizen in den Skizzen zu diesem Satz bestätigt werden. Im G-Dur-Quartett überrascht Beethoven Spieler

und Hörer dadurch, dass er in der Mitte des *Adagio* in einen Allegrosatz überleitet, dessen Erregung noch bei der Wiederaufnahme des *Adagio* zu spüren bleibt. Das *Andante con moto* des D-Dur-Quartetts ist ein klangseiliger Cantabile-Satz, der zweite Satz des c-Moll-Quartetts dagegen ein Sonatensatz von Scherzocharakter. Dem Modell Mozarts folgend ist der langsame Satz des A-Dur-Quartetts als Variationenfolge angelegt, das *Adagio* des B-Dur-Quartetts dagegen ist das Paradox eines Virtuosenstücks in langsamem Tempo.

Unter den Finalsätzen, die allesamt die Tendenz zur Individualisierung der Satzcharaktere aufgreifen, ragt der vierte Satz des B-Dur-Quartetts, der zugleich Schlusssatz des ganzen Zyklus ist, durch eine Eigenheit besonderer Art heraus. Statt wie die anderen Sätze gleich im schnellen Tempo zu beginnen, erklingt zunächst eine *Adagio*-Einleitung, der Beethoven die programmatische Bezeichnung „La Malinconia“ (Die Melancholie) gegeben hat. So harmlos und unkompliziert dieser Teil auch beginnt, so kippt sein Charakter doch nach wenigen Takten um: Scharfe dynamische Kontraste auf engstem Raum, eine fantastisch schweifende Harmonik, und schließlich eine außergewöhnliche Dehnung des Tonraums sind Charakteristika dieser Musik, der alles Maß abhanden gekommen zu sein scheint. Vollkommen unvermittelt setzt das „Allegretto quasi Allegro“ mit einem heiteren Kehrausthema ein, das nichts mit der kata-

strophischen Musik von „La Malinconia“ zu verbinden scheint. Die aber unterbricht den fröhlichen Reigen an zwei Stellen, und kurz vor Schluss erscheint das Kehrausthema selbst im langsamen Tempo, als gelte es zu prüfen, ob es seinen Charakter auch so oder vielleicht sogar noch besser entfalten könne. Dass es sich nicht so verhält, scheint die *prestissimo* zu spielende *Stretta* zu sagen, mit der der Satz seinem Ende entgegen rast.

Die Gegenüberstellung zweier Charaktere, die im Finale des B-Dur-Quartetts als außergewöhnliches Ereignis dargestellt ist, hat einen Vorgänger in einer Triosonate von Carl Philipp Emanuel Bach aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Werk schildert das Gespräch zwischen einem „Sanguineus“ und einem „Melancholicus“. Jeder dieser Personen ist ein Instrument und eine charakteristische Art von Musik zugewiesen, durch die sie sich deutlich voneinander absetzen. Bachs Musik ist der Versuch, die wortlose Instrumentalmusik dadurch, dass er sie zur Darstellung klar erkennbarer Charaktere nutzt, dem Prestige der Vokalmusik anzunähern. Sein Werk, von dem nicht gewiss zu sagen ist, ob Beethoven es kannte, blieb zu seiner Zeit ein vereinzelt Experiment. Für Beethoven hingegen war es ein großes Anliegen, dass seine Musik mehr sei als nur ein geordneter Kosmos von Tönen. Er selbst pflegte sich in späteren Jahren auch nicht als Komponist, sondern als Tondichter zu bezeichnen. „La Malinconia“ markiert einen wichtigen Schritt in diese Richtung.

Nur wenig weiß man darüber, wie Beethovens Zeitgenossen auf seine Quartetterstlinge reagiert haben. In einer Zeitungsannonce aus dem Jahr 1801 werden sie als „sehr schwer auszuführen und keineswegs populair“ charakterisiert. Da ahnte man freilich nicht, welche Wege Beethoven mit den nächsten Quartetten einschlagen würde.

Thomas Seedorf

## 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 seit inzwischen 23 Jahren eines der herausragenden Streichquartette seiner Generation. 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 die Sowjetunion, Südamerika und Australien und Japan. 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 Aurn Quartett durch Preise bei zwei der renommiertesten Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen – dem ARD-Wettbewerb in München und dem International String Quartet Competition Portsmouth. 1987 gewann das Aurn Quartett zudem den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten.

Das Aurn Quartett konzertierte in der Carnegie Hall, New York, und ist alljährlich *Quartet in residence* beim Schubert Festival an der Georgetown University, Washington. Denselben Status genießt das Aurn Quartett seit vielen Jahren bei den Traunsteiner Sommerkonzerten. Alljährlich zu Gast ist das Quartett auch bei den Musiktagen in Mondsee. Im vergangenen Sommer spielte das Aurn Quartett bei den Salzburg Passagen im Rahmen der Salzburger Festspiele, beim *Klangbogen Wien* sowie einen dreiteiligen Mendelssohn-Zyklus im Concertgebouw Amsterdam, ferner beim Internationalen Beethovenfest in Bonn. Vor drei Jahren spielte das Aurn Quartett auf Initiative der Kunststiftung NRW in der Tonhalle Düsseldorf einen achteiligen Zyklus, in dessen Mittelpunkt das Kammermusikwerk von Robert Schumann stand. In dieser Saison schließt sich daran ein groß angelegter Mendelssohn-Zyklus im Robert Schumann-Saal in Düsseldorf an, den das Aurn Quartett gemeinsam mit etlichen Gästen bestreiten wird, darunter

Brigitte Fassbaender, Nobuko Imai und das Prazak Quartett.

Seit Jahren widmet sich das Aurn Quartett mit großer Intensität auch der zeitgenössischen Musik und brachte eine Vielzahl von Werken zur Uraufführung, zuletzt Kompositionen von Brett Dean, Peter Michael Hamel, Maria Cecilia Villanueva und Charlotte Seither. Höhepunkte der kommenden Saison werden ein Zyklus mit allen Streichquartetten von Beethoven in Washington, ein Schönberg-Zyklus im Rahmen des Schönberg-Festivals in Essen sowie Konzerte beim Edinburgh International Festival und beim Flandern Festival sein.

Zu den Kammermusik-Partnern des Aurn Quartett zählen Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Christian Poltéra, Karl-Heinz Steffens, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann sowie Mitglieder des Guarneri und Amadeus Quartetts.

Seit Herbst 2000 ist das Aurn Quartett exklusiv dem Label TACET verbunden. Eine Vielzahl von Aufnahmen, davon etliche preisgekrönt (Diapason d'Or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, CD Classic Award) dokumentieren den hohen künstlerischen Rang dieses Ensembles. Zuletzt erschienen Werke von Debussy, Fauré, Ravel und Brahms.

Weitere Aufnahmen mit dem Auryn Quartett:

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 120 / Johannes Brahms / Klavierquintet  
f-Moll op. 34 / Peter Orth, Klavier  
*(auch auf DVD-Audio erschienen)*

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

## 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 vorne-herein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Genau das Argument, Beethoven hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert und nicht dafür, dass die Musiker im Kreis oder sich gegenüber sitzen – und der Zuhörer in der Mitte! –, lässt sich wenig einwenden. Außer: Beethoven kannte weder die CD noch die 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.

*Ulrich Oesterle*

## **Zur vorliegenden Einspielung**

In ihrer Stereoverversion auf CD wurde diese Aufnahme bereits preisgekrönt, u. a. mit dem „Classical Internet Award“. Nun erscheint die Musik auf DVD-Audio – im TACET *Real Surround Sound* und im *Moving Real Surround Sound*. Moving Real Surround Sound ist die Weiterentwicklung des Real Surround Sound: Die Instrumente sind nun nicht nur um den Hörer herum angeordnet, sondern sie dürfen sich auch bewegen, wie es die Musik erfordert. Die Räume, in denen die Musik stattfindet, verändern sich oder wechseln. So entsteht eine dynamische Entwicklung von bisher starren Parametern. Nähere Informationen dazu finden sich auf der Website [www.tacet.de](http://www.tacet.de).

Wenn überhaupt irgendwo, dann muss es bei den Streichquartetten Beethovens erlaubt sein, Neuland zu betreten. Seine späten Streichquartette gelten geradezu als Synonyme für geistiges Neuland. Darüberhinaus lassen sich seine Quartette auch als ein zusammenhängendes Gesamtnetzwerk verstehen. Zahlreiche Konzertzyklen aller 17 Quartette belegen das. Der Moving Real Surround Sound bietet die Möglichkeit, mit

neu hinzu gewonnenen klanglichen Mitteln, die nicht die Interpretation durch die Musiker verändern, einen Bogen zu spannen und die Entwicklung vom ersten bis zum letzten Quartett noch deutlicher zu machen. – Gerade durch das für uns noch Ungewohnte der neuen technischen Möglichkeiten veranschaulicht der Moving Real Surround Sound für die heutige Zeit das Ausmaß an geistiger Freiheit, die sich Beethoven in seinen Streichquartetten genommen hat.

## **Die Vorstellung von der Idee**

Beim Moving Real Surround Sound können die klanglichen Einstellungen von einer „Episode“ zur nächsten wechseln. Denn in gewisser Hinsicht liegt jedem Abschnitt eine eigene Idee zugrunde. Diese verschiedenen Ideen kommen mit individuellen klanglichen Realisierungen besser heraus. Für einen ausübenden Musiker ist das alltägliche Praxis, für den Musikregisseur ist es neu. Zwei Beispiele:

Die Durchführung im ersten Satz des op. 59/1 fängt unbestimmt an. Man könnte sie für die Wiederholung des Anfangs halten. Doch dann folgt eine lange Entwicklung mit Modulationen durch viele Tonarten. Sie ist so lang, dass man sich manchmal fragt, habe ich das Ende etwa schon verpasst? Meine Idee von dieser Durchführung ist die von einer langen Reise durch eine neue Welt. Reisen heißt Bewegung. Im Moving Real Surround Sound bewegt sich das Quartett bei dieser Reise fast ganz im Kreis herum und zurück. Dabei wandert es



durch verschiedene Räume. Am Ende kommt der Hörer wieder zu Hause an und freut sich, dass doch noch einiges so geblieben ist, wie es vorher war.

Beispiel 2: der tröstliche Des-Dur-Gesang der ersten Violine ungefähr in der Mitte des langsamen Satzes von op. 59/1. Eine Stelle von überirdischer Schönheit, und wunderschön gespielt. Für mich ist das der unerreichbare Trost in weiter Ferne. So lautet meine Idee von dieser Stelle. Und jetzt klingt sie auch räumlich ganz weit weg. Genauer gesagt, das ist meine Vorstellung von der Idee, die Beethoven dabei gehabt haben könnte. Kurz darauf kehrt der traurige Anfang des Satzes wieder: Für den gilt diese Idee nicht mehr, denn die Trauer ist leider nicht so weit weg.

So entsteht durch den Wechsel der Ideen ein Wechsel von Klangeinstellungen, von Richtungen und Räumen.

### **Einfluss der Musikregie auf die Interpretation der Musiker**

Die Darbietung durch das Aurn Quartett ist eine Interpretation. Der Moving Real Surround Sound ist auch eine Interpretation – aber keine, die der Interpretation des Quartettes zuwiderläuft, sondern eine, die daraus resultiert und darauf aufbaut. Unter diesen Vorzeichen kann die Musikregie die Interpretation durch die ausübenden Musiker nicht zerstören. Allerdings erfordern die vielen neuen verwirrenden Möglichkeiten manchmal ein bißchen Gewöhnung.



*Anordnung der Spieler beim TACET Real Surround Sound*

Deshalb ist die gesamte Musik zweimal auf dieser DVD-Audio. Der Vorteil der ersten Version im „einfachen“ Real Surround Sound gegenüber herkömmlichen Stereoaufnahmen besteht in der enormen Zunahme an Deutlichkeit aller Details, gerade auch der spieltechnischen. Da gibt es eine Menge zu entdecken, was dem normalen Konzert- oder Stereohörer verschlossen bleibt. Die zweite Version im Moving Real Surround Sound ist für diejenigen interessant, die sich über die zusätzlichen Details hinaus von einem eigens dafür inszenierten Gesamtklang mitnehmen lassen wollen. Real Surround Sound und Moving Real Surround Sound

ergänzen sich. Beide fügen der bisherigen Stereoaufnahme neue Dimensionen hinzu. Viele der Hörer werden sich für eine von den beiden entscheiden. Ich höre beide gleich gern und gleich oft, denn beide beleuchten diese großartige Musik von verschiedenen, ebenbürtigen Standpunkten aus.

Das Auryn Quartett hat mit seiner großzügigen Erlaubnis die Version im Moving Real Surround Sound ermöglicht. Vielen Dank, liebe Auryns!

### **Erläuterung zu Vol. 1**

„Die sechs Werke des op. 18 sind ein wahres Compendium der Quartettkunst.“ So schreibt Thomas Seedorf weiter oben in diesem Beiheft. Dazu kommt: Alle Mitspieler im Streichquartett sind gleichberechtigt. Beethoven wollte zwar alles zeigen, was er konnte. Er wollte sich aber trotzdem an die bis dahin üblichen Konventionen halten. (Vielleicht weil er fürchtete, dass man ihn sonst für verrückt erklärt hätte?) – Deshalb wählte er die häufig verwendete Form von 6 Werken in einem Opus; jedes Quartett hat 4 Sätze, es gibt ein Werk in Moll usw.

Konventionell bleibt der Moving Real Surround Sound bei dieser Aufnahme insofern, als er Bewegungen und Veränderungen innerhalb der Sätze vermeidet und damit akustisch realistisch bleibt. Das Kaleidoskop-artige der Quartette op. 18 zeigt sich hier darin, dass die Musiker bei jedem Satz anders sitzen. Vorausgesetzt, aus jedem der vier (Haupt)Lautsprecher einer Surround-Anlage

soll einer der vier Musiker zu hören sein, so gibt es genau 24 Möglichkeiten dazu. Soviele wie das Opus 18 Sätze hat. Als Orientierung kann die 1. Geige dienen: Bei jedem ersten Satz sitzt sie vorne links, bei jedem zweiten vorne rechts, bei jedem dritten hinten rechts und bei jedem vierten Satz hinten links. Sie wandert also während eines Quartettes einmal im Kreis herum. Doch nicht nur sie, auch die anderen Instrumente tun das. Bei jedem Quartett allerdings wird die Sitzordnung von zwei der restlichen drei Musiker zueinander vertauscht, und so kommt man am Schluss genau da heraus, wo das erste Quartett angefangen hat. Und wer will, kann gleich alles noch einmal hören... Dieser Reigen ist äußerst abwechslungsreich und bietet jede Menge ungeahnter Überraschungen.

Eine Ausnahme gibt es. Die Einleitung zum vierten Satz von Opus 18 Nr. 6 fällt aus dem traditionellen Rahmen. Dass das ausgerechnet im letzten Satz des letzten Quartettes aus Beethovens „Gesellenstück“ passiert, kann eigentlich kein Zufall sein. Es ist wohl der Ausblick auf das, was er mit seinen weiteren Werken noch vorhat, also auf die Zukunft. Es lag daher nahe, hier einen Wechsel von nah und fern zur Verdeutlichung des Kontrastes zwischen Gegenwart und Zukunft einzubringen.

*Andreas Spreer*

## « ... sachant seulement maintenant écrire vraiment des quatuors ... » – les quatuors à cordes de Beethoven op. 18

Autant Beethoven était sûr de lui en tant que, non seulement pianiste très demandé à Vienne, sa patrie d'adoption depuis 1792, mais aussi compositeur entêté, autant il approcha avec prudence et même crainte le genre de musique, dont les critères avaient été fixés par son professeur Joseph Haydn et son presque professeur Wolfgang Amadeus Mozart. Beethoven mit encore plus de temps à oser présenter au public un opéra. Que cela fut véritablement hasardeux, est montré par l'histoire de *Fidelio*, qui ne trouva qu'en 1814, à son troisième essai, la forme que nous connaissons aujourd'hui. Juste avant le début du nouveau siècle, Beethoven termina sa première symphonie et conquit ainsi un domaine qui devait bientôt s'avérer lui être très personnel.

Bien avant qu'il ne s'intéresse à la symphonie, Beethoven avait déjà commencé à travailler sur un cycle de six quatuors à cordes. Quelques préludes et fugues, ainsi qu'un menuet pour quatuor à cordes l'avaient précédé comme essais. Beethoven avait en plus recopié des quatuors de Haydn et de Mozart et avait pu ainsi pénétrer les particularités de l'art de la composition, de haut niveau, pour quatre instruments à cordes. Les révisions, en partie nombreuses, que Beethoven entreprit surtout dans les trois premiers nous montrent que le travail sur les quatuors n'a pas été simple pour

lui. Le quatuor en fa majeur, qui se trouve au début dans la première édition du cycle parue en 1801 et qui avait pourtant été écrit à l'origine en deuxième position dans le groupe des œuvres, avait été remis en 1799 par Beethoven, dans une première version, au théologien et violoniste Carl Amenda – « comme un signe en l'honneur de notre amitié ». Deux ans plus tard, il pria ce dernier dans une lettre de garder surtout le quatuor pour lui, « parce que je l'ai beaucoup transformé, sachant seulement maintenant écrire vraiment des quatuors ».

On peut déjà deviner ce que signifiait pour Beethoven, « écrire vraiment des quatuors », quand on voit comme le début du quatuor en fa majeur est différent dans les deux versions. Les quatre premières mesures sont identiques : Les quatre instruments présentent – dans la nuance piano et à l'unisson - un motif prégnant de deux mesures, qui va être tout de suite repris légèrement varié. Dans la version définitive, le premier violon continue alors de jouer ce motif avec les trois autres instruments, jusqu'à ce que tous se retrouvent à l'unisson et répètent les quatre mesures du début, cette fois cependant dans la nuance forte. Le premier violon reprend à nouveau le motif, mais cette fois seul, les autres instruments à cordes ne suivant que dans la prochaine mesure ; ce qui signifie, à cet endroit, une ouverture dans le groupe jusque-là homogène des quatre voix et le début d'une évolution, dans laquelle, des tâches originales sans cesse nouvelles, vont être octroyées à chaque instrument tout au

long du développement du déroulement musical.

L'isolement du premier violon représente le début d'un déploiement du mouvement en forme de processus, comme on le retrouve souvent dans les œuvres tardives de Beethoven. Dans la première version, la séparation des voix commence dès la cinquième mesure, ce qui veut dire que la décomposition du mouvement ne va pas du tout être appréhendée comme un événement nouveau et riche en conséquences, mais faire partie d'une organisation de la mélodie, toute en symétrie, à laquelle manquera l'instant dynamique s'ouvrant vers l'avant dont Beethoven se servira dans la deuxième version avec une habileté si l'on peut dire de dramaturge. On se rend compte déjà, avec un détail comme celui-ci, à quel point Beethoven était sérieux dans son intention de « écrire vraiment des quatuors ».

Les six œuvres de l'opus 18 sont un véritable abrégé de l'art du quatuor. Des compositions qui osent l'exercice périlleux de ne jamais laisser oublier leur origine : les traditions de Haydn et de Mozart, et de se servir cependant de toutes les particularités d'un Beethoven, lui-même plus de toute première jeunesse. Encore beaucoup plus audacieux que Mozart, dans ses six quatuors à cordes dédiés à Haydn, et aussi plus décidé que Haydn lui-même, Beethoven a voulu donner des traits individuels aux six œuvres.

Cette tendance est particulièrement visible dans les mouvements *scherzo*, tous diffé-

rents les uns des autres : dans le quatuor en fa majeur, ce sont des irrégularités métriques et des retournements inattendus d'harmonie, dans le quatuor en sol majeur, une virtuosité déchaînée, qui donne un caractère désinvolte. Seul le *scherzo* (désigné toutefois autrement) du quatuor en ré majeur a une partie centrale en mineur, et la reprise – provoquée d'habitude uniquement par l'indication *Da capo* – de la première partie est écrite de toutes notes, Beethoven laissant jouer la musique, d'ailleurs identique, en la transposant dans un registre autre que l'original ; la reprise de la première partie *scherzo* dans le quatuor en do mineur, tout en restant fidèle aux notes, doit être cependant jouée « *più allegro* » selon les indications de Beethoven, ce qui veut dire plus rapidement que la première fois. Dans le quatuor en la majeur, un *menuetto* prend la place du *scherzo*, et plus encore : dans ce quatuor seulement, le mouvement de danse va être mis en deuxième place – un hommage au quatuor en la majeur KV 464 de Mozart sur les traces duquel Beethoven évolue dans cette œuvre. Le *Scherzo* du quatuor en si<sup>b</sup> majeur, finalement, se compose d'un véritable feu d'artifice d'accents de travers, qui sont pour ainsi dire les signes de particularité de la musique de Beethoven.

Les premiers mouvements annoncent déjà la diversité des caractères. Le motif du début du quatuor en fa majeur produit l'effet d'un distributeur d'énergie, duquel Beethoven va extraire pratiquement tous les détails du mou-

vement – un travail avec des éléments extrêmement petits que Beethoven trouvera encore à radicaliser dans des œuvres, en particulier dans le premier mouvement de la cinquième symphonie, qu’il écrira plus tard. Le quatuor en sol majeur, qui apporta le premier thème orné de fioritures du premier mouvement au, pour un peu, « quatuor à compliments », tire son tout autre caractère du déploiement paisible de détails de composition, pendant que le quatuor en ré majeur commence lui par un geste audacieux – un saut de septième au premier violon, en notes longues, qui se résout en un mouvement fluide – et développe un réseau de contrepoint.

Le quatrième quatuor est l’œuvre en mineur, obligatoire du cycle. Sa prétention à un pathos excessif, comme on le trouve aussi chez Beethoven dans d’autres compositions en do mineur, va se manifester dès les premières mesures, à l’intérieur desquelles le premier violon va évoluer dans un espace sonore de presque trois octaves. Le premier mouvement du quatuor en la majeur se trouve totalement à l’opposé de ce dernier. Celui-ci paraît – vu de l’extérieur – se tourner surtout vers le XVIII<sup>ième</sup> siècle, bien que l’on y découvre aussi, caché derrière une façade presque galante, ce même esprit constructif, marquant de façon si évidente les autres quatuors. Le premier mouvement du quatuor en si<sup>b</sup> majeur est finalement une étude sur le travail avec des surfaces sonores et ainsi, presque une étude préliminaire de la Symphonie *Pastorale*.

Les mouvements lents obéissent aussi au principe du changement et du contraste. Beethoven laisse succéder au premier mouvement du quatuor en fa majeur, poussant de façon extrême le tout vers l’avant, une scène d’opéra instrumentale. D’après l’écrit de Carl Amenda, il pensait en composant, à la scène du tombeau de *Roméo et Juliette* de Shakespeare ; remarque vérifiée par des notices de programmes retrouvées dans les esquisses de ce mouvement. Dans le quatuor en sol majeur, Beethoven surprend l’exécutant et l’auditeur en passant au milieu de l’*Adagio* dans un mouvement *Allegro*, dont l’esprit continuera encore à se faire ressentir à la reprise de l’*Adagio*. L’*Andante con moto* du quatuor en ré majeur est un mouvement *cantabile* très harmonieux. Le deuxième mouvement du quatuor en do mineur est lui, par contre, un mouvement de forme sonate à caractère de *scherzo*. Le mouvement lent du quatuor en la majeur est construit, suivant le modèle de Mozart, comme une suite de variations. L’*Adagio* du quatuor en sib majeur est, en revanche, le paradoxe d’une pièce virtuose dans un tempo lent.

Le quatrième mouvement du quatuor en si<sup>b</sup> majeur, en même temps le dernier de tout le cycle, se détache d’une façon très particulière de tous les autres mouvements de Final, qui ont en général tendance à individualiser les caractères des mouvements. Au lieu de commencer tout de suite, comme dans les autres, par la partie rapide, c’est une introduction *Adagio* qui se fait d’abord entendre, à laquelle Beethoven

a donné la dénomination programmatique de « La Malinconia » (La mélancolie). Autant cette partie commence de façon anodine et simple, autant son caractère va changer du tout au tout après seulement quelques mesures : de grands contrastes dynamiques dans des espaces extrêmement réduits, une harmonie vagabonde fantastique et finalement un élargissement inhabituel de l'espace sonore sont les caractéristiques de cette musique qui semble avoir perdu toute mesure. Le « Allegretto quasi Allegro » commence subitement par un thème joyeux à caractère de dernière danse, qui semble n'avoir absolument rien en commun avec la musique catastrophique de « La Malinconia ». Celle-ci interrompt pourtant à deux reprises ces rondes pleines d'entrain ; le thème en refrain apparaît lui-même aussi, juste avant la fin, dans un tempo lent comme pour vérifier si son caractère ne pourrait être encore amélioré. Le *prestissimo* de la strette, avec lequel le mouvement se précipite vers sa fin, semble vouloir dire que cela est impossible.

La confrontation de deux caractères, représentée comme un événement exceptionnel dans le final du quatuor en si<sup>b</sup> majeur, a un antécédent dans une sonate en trio de Carl Philippe Emmanuel Bach du milieu du XVIII<sup>ième</sup> siècle. Il est question dans cette œuvre d'une conversation entre un « Sanguineus » et un « Melancholicus ». Chacun de ces personnages est assigné à un instrument et à un type caractéristique de musique, à travers lesquels

ils se départent nettement les uns des autres. La musique de Bach est la tentative de rapprocher la musique instrumentale sans parole, en l'utilisant pour représenter des caractères tout à fait reconnaissables, du prestige de la musique vocale. Il est impossible d'assurer que Beethoven connaissait l'œuvre de Bach, qui resta à son époque une expérience unique. Il était au contraire très important pour Beethoven que sa musique soit plus qu'un cosmos ordonné de notes. Il aimait lui-même se qualifier, sur le tard, non de compositeur mais de poète des sons. « La Malinconia » marque un pas important dans cette direction.

On ne sait que très peu de chose sur la réaction des contemporains de Beethoven vis-à-vis de ses premiers quatuors. Ceux-ci furent qualifiés, dans une annonce de journal de l'année 1801, de « très difficiles à jouer et d'absolument impopulaires ». On n'avait bien sûr aucune idée des chemins qu'allait emprunter Beethoven avec ses quatuors à venir.

*Thomas Seedorf*

## Quatuor Auryn

**Matthias Lingenfelder**, premier violon

**Jens Oppermann**, deuxième violon

**Stewart Eaton**, alto

**Andreas Arndt**, violoncelle

Auryn, l'amulette de « l'Histoire sans fin » de Michael Ende, ayant le pouvoir de rendre intuitif celui qui la porte, est, depuis maintenant vingt-trois ans, le symbole d'un des quatuor à cordes les plus éminents de sa génération. Au cours de sa carrière, le Quatuor Auryn donna des concerts dans les métropoles musicales du monde entier et fut l'invité de festivals tels que Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Lucerne, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, Fête Beethoven de Bonn et les Semaines de festival de Berlin. À côté de tournées régulières de concerts à travers les Etats-Unis, il se rendit aussi en Union-Soviétique, en Amérique du Sud, ainsi qu'en Australie et au Japon. Les quatre musiciens posèrent la première pierre de cette évolution lors d'études faites avec le Quatuor Amadeus à Cologne et avec le Quatuor Guarneri à l'Université du Maryland, aux Etats-Unis. Dès 1982, un an donc après sa fondation, le Quatuor Auryn commença d'attirer l'attention par des prix remportés lors de deux des concours les plus renommés – le Concours ARD (de la Radio Nationale Allemande) de Munich et le Concours International de Quatuor à cordes de Portsmouth (Angleterre). En 1987, le Quatuor

Auryn remporta aussi le Concours des Radios Européennes.

Le Quatuor Auryn joua en concert à la Carnegie Hall de New-York et est chaque année *Quartet in residence* au Festival Schubert de la Georgetown University, à Washington. Le Quatuor Auryn occupe la même position, et cela depuis de longues années, lors des Concerts d'été de Traunstein. Le Quatuor est aussi chaque année l'invité des Journées Musicales à Mondsee. L'ensemble joua l'été dernier, aux passages de Salzbourg, dans le cadre du Festival de Salzbourg, lors du *Klangbogen* (Arc sonore) de Vienne et interpréta un cycle Mendelssohn, en trois parties, dans le Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi que lors du Festival International Beethoven de Bonn. Il y a trois ans, le Quatuor Auryn joua, sur l'initiative de la Fondation pour les Arts NRW, un cycle en huit parties dans la Tonhalle de Düsseldorf, au centre duquel se trouvait l'œuvre de musique de chambre de Robert Schumann. Cette saison, un cycle Mendelssohn de grande envergure va prendre la suite dans la Salle Schumann de Düsseldorf, cycle assuré par le Quatuor Auryn en collaboration avec un grand nombre d'invités dont Brigitte Fassbaender, Nobuko Imai et le Quatuor Prazak.

Depuis de longues années, le Quatuor Auryn se consacre aussi, de façon intense, à la musique contemporaine et eut déjà l'occasion de jouer en grande première une multitude d'œuvres, comme dernièrement des compositions de Brett Dean, Peter Michael Hamel,

Maria Cécilia Villanueva et Charlotte Seither. Les points culminants de la prochaine saison seront : un cycle avec l'intégralité des quatuors à cordes de Beethoven à Washington, un cycle Schönberg dans le cadre du Festival Schönberg à Essen ainsi que des concerts lors du Festival International d'Edinburgh et lors du Festival des Flandres.

On trouve parmi les partenaires du Quatuor Auryn : Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Christian Poltéra, Karl-Heinz Steffens, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann ainsi que des membres du Quatuor Guarneri et du Quatuor Amadeus.

Depuis l'automne 2000, le Quatuor Auryn enregistre en exclusivité avec le Label TACET. Une multitude d'enregistrements, dont de nombreux primés (Diapason d'Or, Prix de la Critique du disque allemande, CD Classic Award), témoignent de la valeur artistique de très haut niveau de cet ensemble. Des œuvres de Debussy, Fauré, Ravel et Brahms parurent dernièrement.

### **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 arrières sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. 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 : Beethoven 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 Beethoven 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.

*Ulrich Oesterle*



## Sur l'enregistrement ici présent:

Cet enregistrement fut déjà primé dans sa version stéréo sur CD en recevant, entre autres, le « Classical Internet Award ». La musique paraît maintenant sur DVD-Audio en TACET *Real Surround Sound* et en *Moving Real Surround Sound*. Moving Real Surround Sound est un Real Surround Sound perfectionné : les instruments ne sont, à présent, pas seulement placés dans un ordre fixe autour de l'auditeur mais ont aussi le droit, selon les exigences de la musique, de changer de place. Les espaces où se joue la musique se transforment ou changent. Un développement dynamique découle ainsi de paramètres, ayant été fixes jusque là. Vous trouverez de plus amples informations sur le site [www.tacet.de](http://www.tacet.de).

S'il existait un seul endroit où il puisse être permis de s'aventurer en terre inconnue, cela ne pourrait être que dans les quatuors à cordes de Beethoven. Ses derniers quatuors à cordes passent justement pour être le synonyme de nouvelles contrées. Avec cela, ses quatuors peuvent être aussi compris comme une œuvre globale. De nombreux cycles de concerts de l'intégralité des 17 quatuors en attestent. Le Moving Real Surround Sound rend possible, avec ses tout nouveaux moyens sonores ne transformant pas l'interprétation à travers les musiciens, de tendre un arc et de rendre l'évolution, du premier au tout dernier quatuor, encore plus évidente. Avec justement l'inhabituel, pour nous encore, des nouvelles

possibilités techniques, le Moving Surround Sound illustre, de nos jours, l'étendue de liberté d'esprit dont fit part Beethoven dans ses quatuors à cordes.

### Présentation de l'idée

Avec le Moving Surround Sound, les réglages sonores peuvent changer d'un « épisode » à l'autre. La raison est que, à certains égards, chaque passage est basé sur une idée qui lui est propre. Ces différentes idées ressortent mieux à travers une réalisation sonore individuelle. Pour un musicien professionnel, c'est une pratique journalière, pour un régisseur musical quelque chose de nouveau. Deux exemples :

Le développement dans le premier mouvement de l'opus 59/1 commence de façon indéfinie. On pourrait le prendre pour la reprise du début. C'est alors que va suivre une longue évolution avec des modulations dans de nombreuses tonalités. Il est si long que l'on se demande parfois si l'on n'a pas déjà manqué la fin ? L'idée que je me fais de ce développement est celle d'un long voyage à travers un nouveau monde. Voyage signifie mouvement. Dans le Moving Real Surround Sound, le quatuor se déplace, au cours de ce voyage, presque en cercle, dans un sens et puis dans l'autre. Il se promène, en faisant cela, à travers différents espaces. À la fin, l'auditeur revient « à la maison » et se réjouit que certaines choses soient encore restées comme avant.

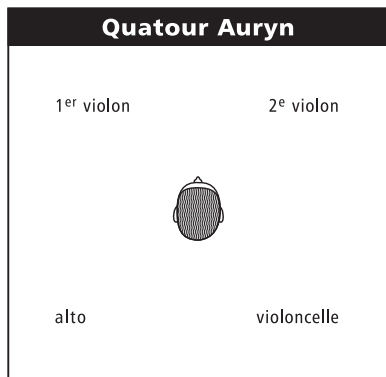
Deuxième exemple : le chant réconfortant en ré<sup>b</sup> majeur du premier violon, à peu près au milieu du mouvement lent de l'opus 59/1. Un passage d'une beauté irréaliste, joué merveilleusement. C'est pour moi la consolation insaisissable dans le lointain. Ainsi est l'idée que je me fais de ce passage. Et à présent, elle sonne aussi très éloignée dans l'espace. Plus exactement, c'est la représentation de l'idée que pourrait avoir eue Beethoven. Peu après, le début triste du mouvement revient : cette idée ne lui convient plus, car la douleur n'est malheureusement plus très loin.

À travers le changement d'idées apparaît un changement de réglage de sonorités, de directions et d'espaces.

### L'influence de la régie musicale sur l'interprétation des musiciens

L'exécution par le quatuor Aurnyn est une interprétation. Le Moving Real Surround Sound est aussi une interprétation – non pas allant contre l'interprétation du quatuor, mais en résultant et se développant à partir de celle-ci. Sous de tels hospices, la régie musicale ne peut détruire l'interprétation de musiciens professionnels. Pourtant, les nombreuses et nouvelles possibilités déconcertantes exigent parfois un peu d'accoutumance.

L'intégralité de cette musique est, pour cette raison, deux fois sur ce DVD-Audio. L'avantage de la première version en Real Surround Sound « simple », par rapport aux enregistrements habituels, se trouve dans l'augmentation



*Position des exécutants pour le TACET Real Surround Sound*

énorme de la précision de chaque détail, et ce, aussi, en ce qui concerne la technique de jeu. Il existe ici une foule de choses à découvrir qui restent cachées à l'auditeur de concerts normaux ou de stéréo. La deuxième version en Moving Real Surround Sound est intéressante pour ceux qui, au-delà de détails supplémentaires, veulent se laisser emporter par une sonorité d'ensemble propre, étant pour cela mise en scène. Real Surround Sound et Moving Real Surround Sound se complètent. Tous deux apportent aux enregistrements stéréo faits jusqu'à présent, de nouvelles dimensions. Nombre d'auditeurs vont se décider pour l'un des deux. Je les écoute, pour ma part, aussi souvent l'un

que l'autre et aussi volontiers, éclairant tous deux cette musique exceptionnelle de points de vue différents, de valeurs égales.

Le Quatuor Auryn m'a rendu possible, avec sa généreuse permission, la version en Moving Real Surround Sound. Merci beaucoup, cher Auryn !

### Explication du volume 1

« Les six œuvres de l'opus 18 sont un véritable abrégé de l'art du quatuor ». Ainsi écrit Thomas Seedorf, un peu plus haut dans ce fascicule. Avec aussi : Tous les exécutants d'un quatuor à cordes ont les mêmes droits. Beethoven voulut, certes, montrer tout ce dont il était capable. Il voulut cependant se tenir, malgré tout, aux conventions habituelles jusque-là. ( Craignant peut-être autrement qu'on le déclare fou ? ) – Il choisit pour cette raison la forme souvent utilisée de six œuvres dans un opus ; chaque quatuor a 4 mouvements, il y a une oeuvre en mineur, etc.

Le Moving Real Surround Sound reste conventionnel en ce qui concerne cet enregistrement, dans la mesure où il évite des déplacements et les changements à l'intérieur des mouvements et reste réaliste du point de vue acoustique. Le côté caléidoscope du quatuor op. 18 se manifeste dans la mesure où les musiciens changent de place à chaque mouvement. À la condition que l'on puisse entendre, de chacun des quatre haut-parleurs (principaux) d'une chaîne Surround, l'un des quatre musiciens ; il existe pour cela exacte-

ment 24 possibilités. Autant que l'opus 18 a de mouvements. On peut, pour s'orienter, se servir du premier violon : lors de chaque premier mouvement, il est assis devant à gauche, lors de chaque deuxième, devant à droite, lors de chaque troisième, derrière à droite et lors de chaque quatrième mouvement, derrière à gauche. Il fait donc, pendant la durée d'un quatuor, un tour entier. Il n'est pas le seul à faire cela, les autres en font de même. Pour chaque quatuor, cependant, l'ordre des places de deux des trois autres musiciens va être inter-changé ; on se retrouvera ainsi à la fin, exactement à l'endroit où le premier quatuor a commencé. Ceux qui le désirent peuvent tout de suite tout réentendre depuis le début ... Cette ronde, d'une extrême variété, offre une multitude de surprises insoupçonnées.

Il y a une exception. L'introduction du quatrième mouvement de l'opus 18 n°6 sort du cadre traditionnel. Que cela se produise précisément dans le dernier mouvement du dernier quatuor de la « pièce de maître » de Beethoven, ne peut être, en principe, un hasard. C'est probablement la perspective de ce qu'il a encore l'intention de faire avec ses prochaines œuvres, de l'avenir donc. Il fut facile d'amener ici un échange de près à loin, soulignant le contraste entre le présent et l'avenir.

*Andreas Spreer*

## Further releases on DVD-Audio:

THE AURYN SERIES

### Auryn's Beethoven

Ludwig van Beethoven:


String quartets · Vol. 2 of 4  
TACET D 125



Ludwig van Beethoven:

String quartets · Vol. 3 of 4  
TACET D 126 (in preparation)

Ludwig van Beethoven:


String quartets · Vol. 4 of 4  
TACET D 130 (in preparation)

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound 






THE AURYN SERIES  
**Auryn's Beethoven**

L. v. Beethoven  
String Quartets · Vol. 2 of 4  
op. 59 no. 1-3, op. 74  
total playing time: 283 min.




Auryn Quartet

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound 



THE AURYN SERIES  
**Auryn's Beethoven**

L. v. Beethoven  
String Quartets · Vol. 3 of 4  
op. 95, 127, 132  
total playing time: 204 min.



Auryn Quartet

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound 



THE AURYN SERIES  
**Auryn's Beethoven**

L. v. Beethoven  
String Quartets · Vol. 4 of 4  
op. 130, 131, 133, 135  
total playing time: 248 min.



Auryn Quartet

## Impressum

Recorded 2002 – 2004  
DeutschlandRadio, Funkhaus Köln  
Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine (English)  
Marylène Gibert-Lung (French)

Photo *Matthias Lingenfelder*: Manfred Esser  
Photo *Auryn Quartet*: Jens Wunderlich  
Cover design: Julia Zancker  
Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer  
Editing: Roland Kistner  
Enacted surround mix: Andreas Spreer  
Produced by Andreas Spreer

© 2005 TACET

℗ 2005 TACET

Co-Produktion mit  
**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 raptly.

### 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 anschallen. 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.

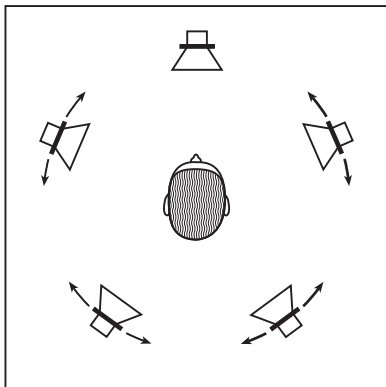
### L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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.



## Ludwig van Beethoven · Vol. 1 of 4

## String Quartets op. 18 no. 1–6

## Quartet in F Major op. 18 no. 1 29'56

1	25	Allegro con brio	9'30
2	26	Adagio affettuoso ed appassionato	10'31
3	27	Scherzo. Allegro molto	3'19
4	28	Allegro	6'46

## Quartet in G Major op. 18 no. 2 23'31

5	29	Allegro	7'36
6	30	Adagio cantabile	6'07
7	31	Scherzo. Allegro	4'17
8	32	Allegro molto quasi Presto	5'41

## Quartet in D Major op. 18 no. 3 25'49

9	33	Allegro	8'17
10	34	Andante con moto	8'14
11	35	Allegro	2'59
12	36	Presto	6'19

## Quartet in C Minor op. 18 no. 4 23'31

13	37	Allegro ma non tanto	8'42
14	38	Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto	7'00
15	39	Menuetto. Allegretto	3'28
16	40	Allegro	4'31

## Quartet in A Major op. 18 no. 5 28'11

17	41	Allegro	6'47
18	42	Menuetto	4'46
19	43	Andante cantabile	10'07
20	44	Allegro	6'41

## Quartet in B flat Major op. 18 no. 6 24'40

21	45	Allegro con brio	6'05
22	46	Adagio ma non troppo	6'51
23	47	Scherzo. Allegro	3'20
24	48	La Malinconia. Adagio – Allegretto quasi Allegro	8'24

## Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin  
Jens Oppermann, violin  
Stewart Eaton, viola  
Andreas Arndt, violoncello

Tracks 1–24: TACET Real Surround Sound  
Tracks 25–48: TACET Moving Real Surround Sound

Co-Produktion mit  
**DeutschlandRadio**