

**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

**"... in a quite different spirit ..."**  
**Beethoven opus 59 and 74 quartets**

In an 1811 review of Beethoven's string quartet in E flat, which had been published in the previous year as Opus 74 by Breitkopf & Härtel in Leipzig, the unnamed reviewer gave a retrospect of all the existing quartets by "this composer of genius". He praised Beethoven's first set, Opus 18, enthusiastically: "In his first quartets Herr von Beethoven demonstrated that he possesses the richness of imagination and the amplitude of artistic means which this genre of instrumental music requires. Here beautiful melodies appeal to every emotion, and the unity, the lofty simplicity, the well-defined and consistent character of every individual movement in the whole set, raise them to the status of masterpieces and make Beethoven's name worthy to rank alongside those of Haydn and Mozart." The same reviewer found it hard, however, to give the same accolade to the later quartets opus 59 and opus 74: "A quite different spirit emanates from the large-scale quartets that he has produced over the last year. The composer has recklessly given himself up to the most astonishing and weird creatures of his highly original imagination, combining totally disparate elements in a fantastical way, and has handled almost every part with a technique so deep and heavy-going that even the light-hearted and appealing individual moments are dragged down into the overridingly dismal atmosphere."

Only a few years separate the publication of the opus 18 set, with which Beethoven establishes himself as inheritor of the tradition set by Haydn and Mozart, from the start of his work on the three string quartets opus 59. He first began to think about composing this set of quartets in the autumn of 1804, though nothing practical came of his ideas until 1806. His work on opus 59, therefore, came in a phase when his thoughts on composition were beginning to change fundamentally. According to his pupil Carl Czerny, he was already declaring in or around 1802 that he was dissatisfied with his work up to that point and eager to set off in a new direction. Finding new directions was of course one of his guiding artistic principles throughout his creative life, but the big change that became evident in his compositions at the beginning of the new century was understood and described, even by his contemporaries, as epoch-making. Beethoven began a critical evaluation of all the conventions which he had employed in his early works, and which made them easy for audiences to grasp, and made them the basis of a new and at times radical mode of musical thought. He had shown himself in his early works to be a consummate master of his craft, and therefore enjoyed such a high reputation among receptive music-lovers, of whom there were several in Vienna at the time, that people were ready to value the works of his "new direction" as *avant-garde* art. Or at least they tried to.

However, Beethoven's new stylistic orientation was supported not only by appreciation amongst Vienna's cultural élite but by a combination of favourable external circumstances and incentives. In the case of the string quartets opus 59 this was provided initially by a commission from Count Andrey Kyrillovich Rasoumovsky, who was living in Vienna as a well-to-do private citizen from 1806 having been Russian ambassador there. Rasoumovsky, himself a fine violinist, was passionately fond of chamber music; the violinist Ignaz Schuppanzigh and the other members of his quartet were frequent guests at Rasoumovsky's palatial residence, and from 1808 to 1814, when the house was partially destroyed by fire, the Schuppanzigh Quartet were permanent members of his household. Schuppanzigh and his colleagues were amongst the cream of Viennese musicians: each of them was a virtuoso on his instrument and very open to the new trends in music. For Beethoven, the prospect of tailoring his music to the capabilities of this ensemble, which far exceeded those of even the most enthusiastic amateur, and being able to work out his quartets with them, seems to have provided the right conditions for him to dare to create something literally "unheard-of" in this set of quartets, which were nicknamed the *Rasoumovsky quartets* after the man who had commissioned them and to whom they were dedicated.

The first quartet of the set, in F, violates virtually every expectation aroused by

Beethoven himself in his previous set of quartets. Instead of the first violin, which always has the first word in the opus 18 quartets, it is the cello that states the opening theme, which is taken up only later by the leader. This theme becomes the nucleus of the whole movement, giving rise to all the subsequent melodic figures, however disparate they may superficially appear. The unusual beginning is symptomatic of the whole conception of the movement, in which Beethoven dispenses with the idea of making a clear separation between exposition, development and recapitulation, instead putting into practice the concept of a monumentally unified sequence with, at its centre, a development section that takes up almost half the movement.

The movement that offended contemporaries the most was the second, marked *Allegretto vivace e sempre scherzando*. In Haydn and Mozart, too, the positions of slow movement and minuet or scherzo are sometimes reversed, but the second movement of the first Rasoumovsky quartet, with its mixture of elements of sonata form and scherzo, its propensity to range continually over completely unconnected keys, its sharp contrasts and, not least, its vast dimensions (almost 500 bars) was without precedent – a message for the future which was to be taken up by, for example, Mahler in the scherzos of his symphonies.

It is not only within the movements that Beethoven creates such a wealth of contrasts;

each movement is itself sharply contrasted with all the others. The *scherzando* movement is followed by an *Adagio molto* marked *mesto* ("sad") which is one of Beethoven's great laments. At the end of the movement, with its expressive ornamentation which it is almost tempting to call late baroque, a bravura violin cadenza rises up, ending with a trill. This trill forms a bridge with the final movement, which follows without a break and for which Beethoven took the theme of a Russian folksong. The use of *Thèmes russes* in this and the second quartet of opus 59 was a tribute to Rasoumovsky, but – typically for Beethoven – the main reason for it may well have been the chance to play with the compositional possibilities offered by melodies from foreign parts. The theme of the finale to this first quartet is distinguished by an uncertainty over key and thus forms a pendant to the first theme of the opening movement, which similarly grows out of a tension between two competing keys.

Compared with the first quartet of the set, which contains striking innovations in every movement, the second quartet, in E minor, appears to follow more traditional formal patterns. The proportions of the first movement are the usual ones, the slow movement is placed second, the third, a dance-like Allegretto, is laid out in the ABABA scherzo form which was already familiar to Beethoven's contemporaries from his fourth symphony. The finale is a brisk, lively dance. The innovations in

this work are more subtle, yet here, paradoxically, Beethoven's reinterpretation of conventions is seen at its clearest.

The two chords with which the first movement begins has the effect of a musical gesture practised above all by Haydn, described by the musicologist Hugo Riemann as a "curtain up". Beethoven's "curtain up", however, forms part of the thematic substance of the movement, since the interval of a fifth which is heard in the first violin determines not only the shape of the actual theme, which is stated in the third bar after a general pause, but the shape of all the subsequent motifs derived from it. It gains particular importance in the development, and influences large sections of the rest of the movement.

The use of a *Thème russe* forms a link between this quartet and the first in the set, but Beethoven's use of the borrowed melody is very different here. It makes its appearance in the trio of the third movement, becoming the foundation of a fugato section with lively counterpoint at whose climax Beethoven, in the interests of the intrinsic value of each voice, does not shrink from harmonic discords – a foretaste of a compositional feature which was to be taken to extremes in the late quartets. A structural link with the F major quartet and the uncertainty as to key which characterises that work is forged at the start of the finale, which is in E minor but begins in C major and undergoes a lengthy process to arrive at the home key.

A similar observation could be made at the opening of the third quartet, in c major. This is the only one of the set which begins with a slow introduction, a baffling passage which consists almost entirely of experimentation in sound effects and goes virtually straight into the *Allegro vivace*. Here, however, instead of a concise main theme, as in the two preceding quartets, Beethoven writes a rhapsodic violin solo, introduced and interrupted here and there by simple sequences of chords on all the strings together. In retrospect it becomes clear that these unpromising elements form the raw material from which the whole movement develops. The idea of a step-by-step compositional process that only unfolds the potential of the themes and motifs as the movement proceeds, is even more pronounced here than in the other two quartets.

As in opus 59 no. 1, the second movement is not an Adagio, but unlike the scherzo-like *Allegretto vivace* of that quartet, the *Andante con moto quasi Allegretto* assumes the role of a slow movement. The song-like main theme is not titled *Thème russe*, nor is it to be found in any collection of melodies that might have served Beethoven as a source of ideas; nevertheless, the music has a foreign flavour and sounds like something brought in from outside into the cultural context of Vienna.

This relatively fast slow movement is followed by a minuet marked *Moderato*; thus, unlike the other two quartets in the set, the middle movements of the C major quartet are

distinguished from each other less by tempo than by character. The second movement is very strange in tonality, whereas the third movement seems familiar, even retrospective. But it turns out to be the calm before the storm. Leading straight out of the coda of the Minuet, the finale seems to start innocuously enough, with a long viola solo which turns out to be a fugue theme, but as the other voices gradually join in, the excitement becomes ratcheted up to an unbridled bravura display.

The *Rasoumovsky quartets* are the last string quartets that Beethoven collected under a single opus number. The E flat major quartet opus 74 was, as pronouncements by Beethoven confirm, probably planned as one of a group of several works, but it remained in isolation. For many commentators the F minor quartet opus 95, begun just a year afterwards but finished considerably later, forms the complementary pendant to the E flat major quartet, but there are good reasons for following the critic cited at the start of this note and associating opus 74 rather with the *Rasoumovsky quartets* than with opus 95.

In many respects the E flat major quartet has the effect of a cautious retreat from the advanced position of opus 59. Like the C major *Rasoumovsky quartet*, it begins with a slow introduction, but instead of diffuse sounds of indeterminate direction, the later work immediately unfolds into a sequence of harmonious and melodic figures. The Finale in particular, a

variation movement, seems to be harking back to older traditions. The middle movements, however, make it clear that Beethoven had not deviated from his "new way": the Adagio, in A flat, explores the remotest possible keys, and the Presto movement that follows, which many consider to have served as a model for some of Mendelssohn's scherzos, increases the tempo in its trio so much that it borders on the unplayable. Basically there is little more to it than a simple exercise in counterpoint, such as Beethoven had to write for his teacher, Johann Georg Albrechtsberger, but the hectic tempo he prescribes turns the movement into music of extraordinary flamboyance and intensity. This is yet another way of making tradition into a basis for innovation, looking back and forward at the same time.

*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 Auryn 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 intel-

lectual 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



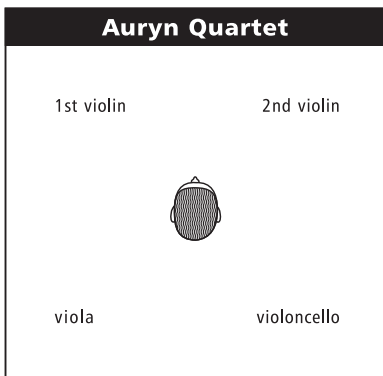
made to sound as if it really does come from far away. That is my conception of this passage, or, to put it more precisely, that is my conception of the idea that Beethoven may have had when composing it. Shortly afterwards the sorrowful theme from the start of the movement returns, and the faraway notion 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



*Players' positions in TACET Real Surround Sound*

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!

*Andreas Spreer*

## **Von einem „ganz andern Geist“ – Beethovens Streichquartette op. 59 und 74**

In einer Besprechung von Beethovens Streichquartett in Es-Dur, das ein Jahr zuvor als Opus 74 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen war, lässt der ungenannte Rezensent im Jahr 1811 die bisher komponierten Quartette des „genialen Componisten“ Revue passieren. Voll Begeisterung erinnert er an die Debütwerke op. 18: „Hr. v. Beethoven hat sich in seinen ersten sechs Quatuors den Reichthum seiner Imagination und die Fülle der Kunstmittel bewährt, die diese Gattung der Instrumentalmusik fordert. Dabey sprechen in demselben die lieblichsten Melodien jedes Gefühl an, und die Einheit, die hohe Einfachheit, der bestimmte und festgehaltene Charakter in jedem einzelnen Stücke, aus welchen jene Quatuors bestehen, erheben sie zu dem Rang der Meisterwerke und gesellen B.s Namen den verehrten Namen unsers Haydn und Mozart bey.“ Mit der Würdigung der später entstandenen Quartette op. 59 und 74 dagegen tut sich der Rezensent schwer: „Die grossen Quartetten, die von ihm seit einem Jahr und drüber erschienen sind, athmen aber einen ganz andern Geist. Der Verf. hat sich hier ohne Rücksicht den wunderbarsten und fremdartigsten Einfällen seiner originellen Phantasie hingegeben, das Unähnlichste phantastisch verbunden, und fast alles mit einer so tiefen und schweren Kunst behandelt, dass in dem düstern Geist des Ganzen

auch das Leichte und Gefällige des Einzelnen schier untergegangen ist.“

Nur wenige Jahre liegen zwischen der Veröffentlichung der Quartette op. 18, mit denen Beethoven sich demonstrativ in eine durch Haydn und Mozart begründete Traditionslinie stellt, und dem Beginn seiner Beschäftigung mit den drei Streichquartetten op. 59. Erste Überlegungen zu dieser Werkgruppe stellte Beethoven schon im Herbst 1804 an, zur Ausführung seiner Ideen kam er aber erst 1806. Die Arbeit an Opus 59 fällt damit in eine Phase, in der Beethoven sich auf ganzer Breite kompositorisch neu orientierte. Nach einem Bericht seines Schülers Carl Czerny hat Beethoven – wohl um 1802 – geäußert, er sei mit seinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden und wolle einen „neuen Weg“ einschlagen. Das Erkunden neuer Wege war zwar im Grunde ein künstlerisches Lebensprinzip Beethovens, das für alle Schaffensepochen gilt; der große Wandel aber, der sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts in seinem Komponieren abzeichnete, wurde schon von den Zeitgenossen als geradezu epochales Ereignis verstanden und beschrieben. Beethoven begann, all jene Konventionen, derer er sich in seinen frühen Werken bediente und die es dem Publikum leicht machten, seine Musik zu verstehen, kritisch zu hinterfragen und zur Grundlage eines zum Teil radikal neuen Musikdenkens zu machen. Da er mit den zuvor entstandenen Kompositionen gezeigt hatte, dass er sein Handwerk als Komponist vollkommen beherrschte, hatte Beethoven bei

den aufgeschlossenen Musikliebhabern, und von denen gab es zumal in Wien einige, ein so großes Renommee, dass man die Werke seines „neuen Wegs“ als avantgardistische Kunst zu schätzen bereit war – oder es doch wenigstens versuchte.

Getragen wurde Beethovens stilistische Neuorientierung aber nicht nur durch die Wertschätzung, die ihm die kulturtragende Schicht Wiens entgegenbrachte, sondern auch durch günstige äußere Umstände und Anreize. Im Fall der Streichquartette op. 59 war dies zunächst ein Auftrag des Grafen Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky, der seit 1806 als vermögender Privatmann in Wien lebte, nachdem er zuvor als Gesandter des russischen Hofes gewirkt hatte. Rasumowsky, selbst ein Geiger von Niveau, hatte eine große Leidenschaft für Kammermusik; in seinem Palais waren der Geiger Ignaz Schuppanzigh und die Mitglieder seines Streichquartetts häufig zu Gast; von 1808 bis 1814, als Rasumowskys Haus durch einen Brand zerstört wurde, war das Schuppanzigh-Quartett sogar fest beim Grafen angestellt. Schuppanzigh und seine Kollegen gehörten zur Crème der Wiener Musiker. Jeder von ihnen war nicht nur ein Virtuose auf seinem Instrument, sondern zeigte sich auch den neuen Tendenzen der Zeit gegenüber aufgeschlossen. Die Aussicht, seine Musik auf die Möglichkeiten dieses Ensembles, die den Horizont selbst eines engagierten Liebhaberspiels bei weitem überstiegen, abstimmen und seine Quartette mit ihm erarbeiten zu können, scheint ein

wichtiger Anreiz für Beethoven gewesen zu sein, in den nach ihrem Auftraggeber und Widmungsträger als *Rasumowsky-Quartette* berühmt gewordenen Werken etwas Neues, im Wortsinne „Unerhörtes“ zu wagen.

Gleich das erste Quartett in F-Dur verstößt gegen so gut wie alle Erwartungshaltungen, wie Beethoven sie selbst durch sein vorangegangenes Quartettopus geweckt hatte. Statt der ersten Violine, die in den Eingangssätzen des Opus 18 stets das erste Wort hat, beginnt das Violoncello mit der Vorstellung des Hauptthemas, das erst später zum Primarius weiterwandert. Dieses Hauptthema wird zur Keimzelle des ganzen Satzes, aus dem sich alle melodischen Gestalten, und seien sie äußerlich noch so verschieden, herleiten. Ungewöhnlich wie der Beginn ist auch die Gesamtkonzeption des Satzes, in dem Beethoven darauf verzichtet, die Formteile Exposition, Durchführung und Reprise klar voneinander abzusetzen und stattdessen die Idee eines Ablaufs von monumentaler Einheitlichkeit verwirklicht, in dessen Zentrum der fast die Hälfte des Satzes umfassende Durchführungsteil steht.

Die größten Irritationen bereitete den Zeitgenossen der zweite Satz, ein *Allegretto vivace e sempre scherzando*. Auch bei Haydn und Mozart sind die Positionen von langsamem Satz und Menuett bzw. Scherzo gelegentlich vertauscht, doch ist der zweite Satz des ersten *Rasumowsky-Quartetts* mit seiner Mischung aus Sonaten- und Scherzoelementen, dem Drang zum permanenten Streifen durch

die verschiedensten Tonarten, seinen jähen Kontrasten und nicht zuletzt aufgrund seiner riesigen Dimensionen von fast 500 Takten ohne Vorgänger – eine Botschaft an die Zukunft, die u. a. Gustav Mahler in den Scherzi seiner Symphonien aufgegriffen hat.

Nicht nur innerhalb der Sätze schafft Beethoven eine Fülle von Kontrasten, auch die Sätze untereinander sind scharf voneinander abgesetzt. Auf das *scherzando* folgt ein *Adagio molto* mit dem Zusatz *mesto* („traurig“), einer der großen Klagegesänge Beethovens. Aus dessen expressiver, fast möchte man sagen: spätbarocker Ornamentik geht am Ende des Satzes eine bravouröse Violinkadenz hervor, die mit einem Triller endet. Dieser Triller erweist sich als Bindeglied zwischen dem dritten und dem sich unmittelbar anschließenden vierten Satz, dem Finale, für das Beethoven auf ein russisches Volkslied zurückgriff. Die Verwendung von *Thèmes russes* in diesem und in dem zweiten Quartett des Opus 59 war nicht nur eine Reverenz an den Auftraggeber Rasumowsky, sondern – wie bei Beethoven kaum anders zu erwarten – auch, wenn nicht vor allem ein Spiel mit den kompositorischen Möglichkeiten, die die fremden Melodien ihm boten. Das Finalthema des ersten Quartetts etwa zeichnet sich durch tonartliche Unbestimmtheit aus und bildet damit ein Pendant zum Hauptthema des ersten Satzes, das ebenfalls aus einer Spannung zwischen zwei miteinander konkurrierenden Tonarten erwächst.

Gegenüber dem ersten Werk des Zyklus, in dem sich das Neue in jedem Satz auf geradezu frappierende Weise zeigt, erscheint das e-Moll-Quartett in seiner Formgebung vertrauten Modellen zu folgen: Die Proportionen des ersten Satzes sind die üblichen, der langsame Satz steht an zweiter Stelle, der dritte, ein tänzerisches *Allegretto*, folgt in seinem Auftritt der fünfteiligen Scherzoform, die die Zeitgenossen schon von anderen Werken Beethovens wie der 4. Symphonie kannten, das Finale schließlich schlägt einen schwungvollen Kehraus-Ton an. Das Neue wirkt in diesem Stück daher eher im Verborgenen, doch lässt sich gerade daran Beethovens Umdeutung von Konventionen am klarsten ablesen.

Die beiden Akkordschläge, mit denen der erste Satz beginnt, wirken wie eine vor allem von Haydn her vertraute musikalische Geste, für die der Musikwissenschaftler Hugo Riemann den Begriff „Vorhang“ eingeführt hat. Beethovens „Vorhang“ aber gehört zur thematischen Substanz des Satzes, denn das Quintintervall, das in der ersten Violine erklingt, prägt nicht nur die Gestalt des eigentlichen Themas, das nach einer Generalpause im dritten Takt einsetzt, sondern auch alle davon abgeleiteten weiteren Themen, vor allem gewinnt es im Durchführungsteil an Prägnanz und bestimmt weite Strecken des Satzverlaufs.

Die Verwendung eines *Thème russe* verbindet das zweite mit dem ersten der *Rasumowsky-Quartette*, doch ist Beethovens Gebrauch der übernommenen Melodie im e-

Moll-Quartett eine ganz andere als im Finale des F-Dur-Schwesterwerks. Sie erscheint hier im Trio des dritten Satzes und wird zur Grundlage eines fugierten Satzes von quirliger Kontrapunktik, auf dessen Höhepunkt Beethoven im Interesse der Eigenwertigkeit der Stimmen auch vor klanglichen Härten nicht zurückschreckt – ein Vorgriff auf kompositorische Verfahren, die in den späten Quartetten ins Extrem geführt werden. Eine strukturelle Verbindung zum F-Dur-Quartett und dem für dieses Werk charakteristischen tonartlichen Unbestimmtheit schafft der Beginn des Finales, das in e-Moll steht, aber in C-Dur beginnt und sich erst zur Haupttonart durcharbeiten muss.

Ähnliches gilt für den Beginn des C-Dur-Quartetts, das als einziges der *Rasumowsky-Quartette* mit einer langsamen Einleitung beginnt, einem rätselhaften Satz, der fast nur aus einem Abtasten von Klängen besteht und beinahe unvermittelt in das *Allegro vivace* übergeht. Doch statt eines prägnanten Hauptthemas, wie es die beiden vorangegangenen Quartette an dieser Stelle präsentieren, exponiert Beethoven hier ein rhapsodisches Violinsolo, eröffnet und unterbrochen von einfachen Akkordfolgen aller Streicher. Im Nachhinein stellt sich heraus, dass diese unscheinbaren Elemente der Urstoff sind, aus dem der ganze Satz entsteht. Die Idee eines prozesshaften Komponierens, das die Möglichkeiten von Themen und Motiven erst im Verlauf eines Satzes entfaltet, ist hier

noch prononcierter entfaltet als in den beiden anderen Quartetten.

An zweiter Stelle steht wie in op.59, Nr. 1 kein Adagio, doch anders als das scherzohaft *Allegretto vivace* des F-Dur-Quartetts vertritt das *Andante von moto quasi Allegretto* die Position eines langsamen Satzes. Das liedhafte Hauptthema ist von Beethoven nicht als *Thème russe* bezeichnet worden, und in der Tat findet es sich auch in keiner der Melodiensammlungen, die Beethoven als Quelle gedient haben könnten. Trotzdem entfaltet die Musik einen fremdartigen Charakter, wirkt wie aus einem anderen Kulturkreis in das Wiener Musikleben hineinzielt.

Auf den vergleichsweise raschen langsamen Satz folgt an dritter Stelle ein *Menuetto* von moderatem Tempo, d. h. die Mittelsätze des C-Dur-Quartetts sind, anderes als in den beiden anderen Quartetten, nicht so sehr durch Tempokontraste als durch ihre Charaktere voneinander unterschieden. So fremdartig der zweite Satz getönt ist, so vertraut, ja retrospektiv kommt der dritte daher, doch erweist sich im Nachhinein, dass Beethoven hier gleichsam die Ruhe vor dem Sturm komponiert hat. Der beginnt, sich aus der überleitenden Coda des Menuetts lösend, zunächst scheinbar harmlos mit einem langen Solo der Bratsche, das sich als Fugenthema erweist. Nach und nach gesellen sich die anderen Stimmen hinzu und steigern den Satz zu entfesselter Virtuosität.

Die *Rasumowsky-Quartette* sind die letzten Streichquartette, die Beethoven als Zyklus unter

einer Opuszahl versammelte. Das Es-Dur-Quartett op. 74 war, wie Äußerungen Beethovens nahe legen, wohl zunächst als Teil einer mehrere Werke umfassenden Gruppe geplant, blieb dann aber doch ein Einzelwerk. Für viele Kommentatoren bildet das nur ein Jahr später begonnene, aber erst viel später fertiggestellte f-Moll-Quartett op. 95 das komplementäre Gegenstück zum Es-Dur-Quartett, doch gibt es gute Gründe dafür, das Werk eher in einem Zusammenhang mit den *Rasumowsky-Quartetten* zu sehen, so wie es der eingangs zitiert Kritiker getan hat.

In vielen Punkten wirkt das Es-Dur-Quartett wie eine vorsichtige Rücknahme avancierter Positionen des Opus 59: Wie das C-Dur-Quartett beginnt es mit einer langsamen Einleitung, doch statt diffuser Klänge von unbestimmter Richtung entfaltet das spätere Werk sofort Wohlklang und melodische Gestalten. Vor allem das Finale, ein Variationensatz, wirkt wie ein Rückgriff auf ältere Traditionen. Die Mittelsätze machen aber deutlich, dass Beethoven nicht von seinem „neuen Weg“ abgekommen ist: Das As-Dur-Adagio erkundet entfernteste Tonartenbezirke, der folgende Presto-Satz, der für viele Mendelssohn-Scherzi Modell gestanden zu haben scheint, steigert das Tempo im Trieteil sogar noch bis an die Grenze des Spielbaren. Im Grunde handelt es sich um kaum mehr als eine simple Kontrapunktübung, wie Beethoven sie im Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger zu schreiben hatte. In dem rasenden Tempo, das Beethoven vorschreibt,

wird daraus Musik von außergewöhnlicher Extrovertiertheit und Vehemenz – auch dies eine Form, Traditionen zur Grundlage des Neuen zu machen, zurückzuschauen und dennoch den Blick nach vorn zu richten.

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 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.

## TACET Real Surround Sound

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

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

Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die DVD-Audio nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, 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 Stereoverision 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 Gesamtwerk 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.

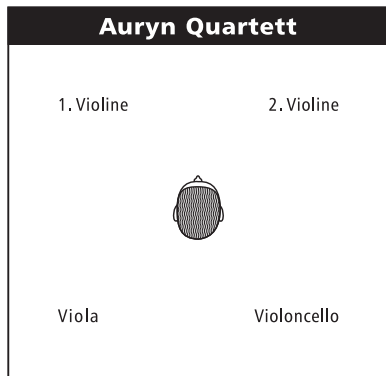
### **Einfluss der Musikregie auf die Interpretation der Musiker**

Die Darbietung durch das Auryon 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 verwirklichte Möglichkeiten manchmal ein bißchen Gewöhnung.

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

*Andreas Spreer*



*Anordnung der Spieler beim TACET Real Surround Sound*

## **D'un « tout autre esprit » – les quatuors à cordes de Beethoven opus 59 et 74**

Au cours d'une discussion au sujet du quatuor à cordes en mi<sup>b</sup> majeur de Beethoven, paru une année auparavant en tant qu'opus 74 chez Breitkopf & Haertel à Leipzig, un critique anonyme passe en revue, en 1811, les quatuors du « compositeur génial » composés jusque-là. Plein d'enthousiasme, il rappelle les premières œuvres opus 18 : « Monsieur van Beethoven a fait preuve, dans ses six premiers quatuors, de la richesse d'imagination et des moyens artistiques importants exigés par ce genre de musique instrumentale. Dans ceux-ci, les mélodies les plus suaves s'adressent à toutes sortes de sentiments et l'homogénéité, la grande simplicité, le caractère résolu et la détermination de chacune des pièces, dont se composent ces quatuors, les élèvent au rang des œuvres de maîtres et laissent le nom de Beethoven côtoyer les noms vénérés de Haydn et de Mozart. » Le critique a, par contre, certaines difficultés à faire l'éloge des quatuors opus 59 et 74, qui furent composés plus tard : « Un tout autre esprit émane cependant des grands quatuors composés par lui depuis un an et plus. L'auteur s'est adonné ici sans limites aux inspirations les plus prodigieuses et les plus étranges d'une fantaisie de grande originalité, et a fait pacte de façon incroyable avec le dissemblable ; il a traité presque tout avec un art si profond et si difficile que dans l'esprit général sinistre du tout, le léger et le

plaisant des différentes parties a aussi pratiquement disparu. »

Que peu d'années se sont écoulées entre la publication des quatuors opus 18, avec lesquels Beethoven se place démonstrativement dans la ligne de traditionnelle tracée par Haydn et Mozart, et le début de son travail sur les trois quatuors à cordes opus 59 ! Beethoven se mit dès l'automne 1804 à se pencher sur ce groupe d'œuvres, mais ne commença qu'en 1806 à réaliser ses idées. Le travail sur l'opus 59 tombe ainsi dans une phase où Beethoven changea du tout au tout sa façon de composer. D'après un écrit de son élève Carl Czerny, Beethoven – probablement vers 1802 – aurait exprimé qu'il n'était pas satisfait du travail qu'il avait effectué jusque-là et qu'il voulait prendre une « autre voie ». La recherche de nouvelles voies était en fait un principe artistique vital pour Beethoven qui était valable pour toutes les périodes de son travail ; la grande transformation qui se profila au début du nouveau siècle dans sa manière de composer, fut pourtant déjà appréhendée et décrite par ses contemporains comme un événement qui fit véritablement date. Beethoven commença à mettre en question toutes les conventions dont il s'était servi dans les œuvres écrites auparavant, et qui aidaient le public à comprendre sa musique, et d'en faire la base d'une pensée musicale en partie tout à fait nouvelle. Ayant démontré, avec les compositions qu'il avait déjà écrites auparavant, qu'il maîtrisait parfaitement son art comme compositeur, Beethoven avait acquis une telle

renommée chez les connaisseurs de musique possédant une grande ouverture d'esprit, qui ne manquaient certes pas à Vienne, que l'on était prêt à apprécier les œuvres de sa « nouvelle voie » comme un art avant-gardiste – ou que l'on essayait tout au moins de le faire.

La nouvelle orientation de style de Beethoven ne fut cependant pas seulement favorisée par l'estime de la classe culturelle viennoise mais aussi par des circonstances et des investigations externes favorables. Dans le cas du quatuor à cordes opus 59, ce fut d'abord une commande du Comte Andreas Kirillovitch Razoumovski, qui vivait à Vienne depuis 1806, particulier fortuné après avoir travaillé comme envoyé de la Cour de Russie. Razoumovski, lui-même violoniste de talent, était passionné de musique de chambre ; le violoniste Ignaz Schuppanzigh ainsi que les membres de son quatuor à cordes étaient souvent invités dans son palais ; de 1808 à 1814, lorsque la maison de Razoumovski fut détruite par un incendie, le Quatuor Schuppanzigh était même employé à plein temps chez le Comte. Schuppanzigh et ses collègues appartenaient à la crème des musiciens viennois. Chacun d'eux n'était pas seulement virtuose sur son instrument mais restait aussi ouvert aux nouvelles tendances de l'époque. La perspective d'adapter sa musique aux possibilités de jeu d'un ensemble, dépassant de loin l'horizon de connaisseurs même engagés, et de pouvoir travailler ses quatuors avec lui, paraît avoir été un motif important pour Beethoven, ainsi que d'oser quelque

chose d'inédit et « de jamais entendu », dans les œuvres devenues célèbres sous le nom de *quatuors Razoumovski*, nommés ainsi d'après leur commanditaire et celui auquel elles furent dédiées.

Le premier quatuor en fa majeur, déjà, va contre toutes les attentes suscitées par Beethoven même à travers l'opus de quatuors qu'il avait écrit auparavant. À la place du premier violon, qui a toujours le premier mot dans les premiers mouvements de l'opus 18, c'est le violoncelle qui commence, présentant le premier thème qui passera seulement plus tard au premier violon. Ce thème principal deviendra le noyau de tout le mouvement, dont seront tirées toutes les figures mélodiques, en apparence si différentes les unes des autres. La conception générale du mouvement est aussi inhabituelle que le commencement ; conception où Beethoven va renoncer à séparer clairement les parties de l'exposition, du développement et de la reprise, et réaliser à leur place l'idée d'un déroulement d'une unité monumentale, au centre duquel se trouvera la partie de grande envergure du développement, occupant presque la moitié du mouvement.

Les contemporains de l'époque furent tout particulièrement irrités par le deuxième mouvement, un *Allegretto vivace e sempre scherzando*. Chez Haydn et Mozart aussi, les places du mouvement lent, du menuet ou bien du scherzo sont de temps en temps inversées ; pourtant le deuxième mouvement du premier *quatuor Razoumovski* est, lui, un message pour

la postérité, avec son mélange fait d'éléments de sonate et de scherzo, son besoin de passer en permanence par toutes sortes de tonalités, ses contrastes soudains, et en raison surtout de ses dimensions spectaculaires sans précédent de presque 500 mesures, que Gustav Mahler a repris entre autres dans les scherzi de ses symphonies.

Beethoven ne met pas seulement d'innombrables contrastes à l'intérieur des mouvements, mais ceux-ci diffèrent aussi fortement les uns des autres. Un *Adagio molto* avec la mention *mesto* (« triste ») succède au *Scherzando*, un des grands chants de lamentation de Beethoven. De son ornementation expressive, de fin de baroque pourrait-on dire, naît, à la fin du mouvement, une cadence au violon pleine de bravoure, se terminant par un trille. Ce trille se révèle être le lien entre le troisième et le quatrième mouvement venant tout de suite après : un final pour lequel Beethoven reprend un chant populaire russe. L'utilisation de « Thèmes russes » à l'intérieur de celui-ci et du deuxième quatuor de l'opus 59 n'était pas seulement une référence à son commanditaire Razoumovski mais aussi, pour ne pas dire surtout – comme on pouvait s'attendre chez Beethoven – un jeu avec les différentes possibilités de composition, que lui procuraient les mélodies étrangères. Le thème final du premier quatuor se fait remarquer par une indétermination de tonalité et forme avec cela un pendant au premier thème du premier mouvement, né lui aussi

d'une tension entre deux tonalités se faisant concurrence.

Face à la première œuvre du cycle, dans laquelle l'inédit se manifeste de façon frappante dans chaque mouvement, le quatuor en mi mineur paraît, lui, suivre dans sa tournure, des modèles familiaux : les proportions du premier mouvement sont celles que l'on trouve habituellement, le mouvement lent se trouve en deuxième place, le troisième, un *Allergretto* dansant qui suit, dans son plan, la forme scherzo en cinq parties que les contemporains connaissaient déjà dans d'autres œuvres de Beethoven, comme dans la symphonie n°4. Le final, enfin, prend un ton plein d'entrain de dernière danse. L'inédit agit pour cette raison dans cette pièce de façon plutôt cachée, mais c'est pourtant là que le changement d'interprétation des conventions de Beethoven se laisse relever le plus distinctement.

Les deux accords par lesquels commence le premier mouvement produisent l'effet d'un geste musical familier venant avant tout de Haydn, pour lequel le musicologue Hugo Riemann a instauré le terme de « rideau ». Mais ici, le « rideau » de Beethoven appartient à la matière thématique du mouvement, l'intervalle de quinte qui se trouve au premier violon ne marquant pas seulement la tournure du véritable thème, qui fait son entrée après la pause générale de la troisième mesure mais aussi tous les autres thèmes qui vont en découler ; cet intervalle va surtout devenir plus prégnant dans la partie du développe-

ment et caractériser les longs passages du cours du mouvement.

L'utilisation d'un « thème russe » relie le deuxième *quatuor Razoumovski* au premier ; pourtant l'utilisation que fait Beethoven de la mélodie reprise dans le quatuor en mi mineur, est toute autre que dans le final de l'œuvre sœur en fa majeur. Elle apparaît ici dans le trio du troisième mouvement et va servir de base à un mouvement fugué, écrit dans un contrepoint turbulent, au sommet duquel Beethoven, dans l'intérêt de l'indépendance des voix, ne reculera pas devant des duretés de sonorité – une anticipation de procédés de composition, conduits à l'extrême dans les quatuors écrits plus tard. Un lien structurel avec le quatuor en fa majeur et avec cette incertitude tonale caractéristique de cette œuvre, est créé par le début du final, en mi mineur, commençant cependant en do majeur et devant alors se frayer un chemin vers la tonalité principale.

Il se passe à peu près la même chose pour le début du quatuor en do majeur, qui est le seul des *quatuors Razoumovski* à débiter par une introduction lente ; un mouvement énigmatique, presque seulement fait de recherche de sonorités et qui arrive de façon quasi soudaine dans le *Allegro vivace*. À la place cependant d'un premier thème concis, comme on le trouve dans les deux quatuors déjà écrits auparavant, Beethoven met ici un solo à caractère rapsodique de violon, commencé et interrompu par de simples suites

d'accords aux autres cordes. On découvre après coup que ces simples éléments sont en fait la matière première d'où va naître tout le mouvement. L'idée de composer en forme de processus qui ne développera qu'au cours du mouvement les possibilités des thèmes et des motifs, est encore plus prononcée que dans les deux autres quatuors.

Il n'y a pas d'adagio en deuxième position comme dans l'opus 59 n°1 ; à la place cependant du *Allegretto vivace* de caractère scherzo du quatuor en fa majeur, un *Andante con moto quasi Allegretto* prend la position du mouvement lent. Le premier thème mélodieux n'a pas été qualifié par Beethoven de « Thème russe » ; en effet, on ne le trouve dans aucun des recueils de mélodies ayant pu servir de sources à Beethoven. Malgré cela, la musique développe quand même un caractère étranger et donne l'effet d'une autre culture, citée au beau milieu de la vie musicale viennoise.

Au mouvement lent, en comparaison rapide, succède en troisième position un Menuetto de tempo modéré, ce qui veut dire que les mouvements centraux du quatuor en do majeur, autrement que dans les deux autres quatuors, diffèrent les uns des autres plus par leurs caractères que par les contrastes de tempo. Si singulières sont les teintes du deuxième mouvement, si familière, même rétrospective, est la manière dont arrive le troisième ; il a été pourtant prouvé par la suite que Beethoven a composé ici en quelque sorte la paix avant la tempête. Celle-ci débute

d'abord, se détachant de la coda de transition du Menuetto, de façon apparemment paisible par un long solo à l'alto, se révélant être le thème de la fugue. Les unes après les autres, les autres voix le rejoignent, amenant le mouvement vers une virtuosité débridée.

Les *quatuors Razoumovski* sont les derniers quatuors à cordes que Beethoven ait rassemblés en cycle dans un numéro d'opus. Le quatuor en mi<sup>b</sup> majeur opus 74 était d'abord destiné, comme le laisse entendre certaines remarques de Beethoven, à faire partie d'un groupe de plusieurs œuvres, mais demeura alors une œuvre isolée. Pour de nombreux critiques, le quatuor en fa mineur opus 95, commencé seulement une année après et terminé beaucoup plus tard, forme la pièce complémentaire du quatuor en mi<sup>b</sup> majeur ; il existe pourtant de bonnes raisons de voir plutôt l'œuvre dans le contexte des *quatuors Razoumovski*, comme le fit le critique cité au tout début.

Le quatuor en mi<sup>b</sup> majeur donne, à beaucoup d'égards, l'effet d'une reprise prudente des positions avancées dans l'opus 59 : il débute, comme le quatuor en do majeur, par une introduction lente ; pourtant, à la place de sonorités diffuses venant de directions indéterminées, l'œuvre écrite plus tard développe tout de suite une belle sonorité et des figures mélodieuses. Le Final surtout, un mouvement de variations, semble être une reprise des vieilles traditions. Les mouvements centraux montrent cependant clairement que Beethoven ne s'est

pas détourné de sa « nouvelle voie » : L'Adagio en lab majeur sonde des domaines de tonalités extrêmement éloignés, le mouvement presto suivant, qui semble avoir servi de modèle à de nombreux scherzi de Mendelssohn, augmente même le tempo jusqu'aux limites du jouable dans la partie de trio. Il ne s'agit en fait de pas tellement plus qu'un simple exercice de contrepoint, comme Beethoven devait écrire dans la classe de Johann Georg Albrechtsberger. Dans le tempo extrêmement rapide que prescrit Beethoven, il va en résulter une musique exceptionnellement extrovertie et d'une grande véhémence – une manière aussi de faire des traditions la base de l'inédit et de regarder en arrière tout en portant son regard vers l'avant.

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 Auryrn 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 arrière sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements DVD ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les

potentialités du DVD-Audio, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : 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.

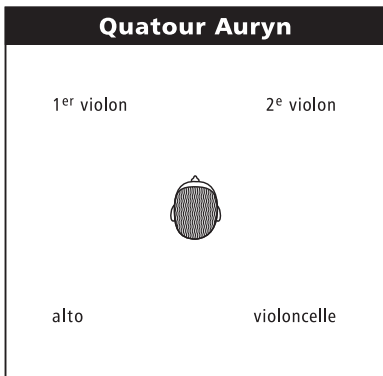
Deuxième exemple : le chant réconfortant en ré<sup>b</sup> majeur du premier violon, à peu près au milieu du mouvement lent de l'opus 59/1. Un passage d'une beauté irréaliste, joué merveilleusement. C'est pour moi la consolation insaisissable dans le lointain. Ainsi est l'idée que je me fais de ce passage. 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 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





*Position des exécutants pour le TACET Real Surround Sound*

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


*Andreas Spreer*

**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


**Further releases on DVD-Audio:**



THE AURNYN SERIES  
**Aurnyn's Beethoven**

Ludwig van Beethoven:  
 String quartets · Vol. 1 of 4  
 TACET D 124

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 





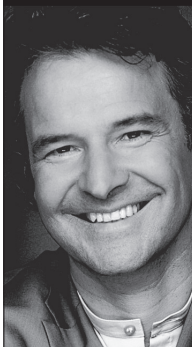

THE AURNYN SERIES  
**Aurnyn's Beethoven**

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



Aurnyn Quartet

**DVD AUDIO** · TACET Real Surround Sound 

THE AURNYN SERIES  
**Aurnyn's Beethoven**

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



Aurnyn Quartet

## Impressum

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

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

Photo *Jens Oppermann*: 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

ℙ 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.

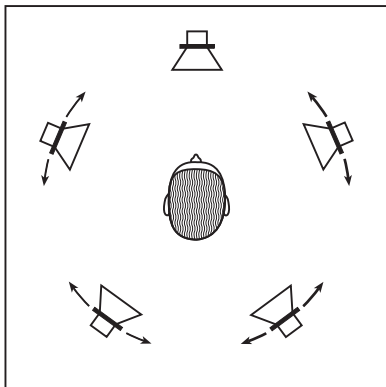
### L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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. 2 of 4

## String Quartets op. 59 no. 1–3, op. 74

<b>Quartet in F Major op. 59 no. 1</b> 40'08		<b>Quartet in C Major op. 59 no. 3</b> 31'07			
1 17	Allegro	10'51	9 25	Andante con moto – Allegro vivace	11'06
2 18	Allegretto vivace e sempre scherzando	9'24	10 26	Andante con moto quasi Allegretto	9'07
3 19	Adagio molto e mesto	12'00	11 27	Menuetto. Grazioso	4'46
4 20	Thème russe. Allegro	7'52	12 28	Allegro molto	6'06
<b>Quartet in E Minor op. 59 no. 2</b> 40'00		<b>Quartet in E flat Major op. 74</b> 30'01			
5 21	Allegro	14'05	13 29	Poco Adagio – Allegro	9'35
6 22	Molto Adagio	12'37	14 30	Adagio ma non troppo	8'40
7 23	Allegretto	7'23	15 31	Presto – Più presto quasi prestissimo	4'50
8 24	Finale. Presto	5'52	16 32	Allegretto con Variazioni	6'55

Tracks 1-16: TACET Real Surround Sound

Tracks 17-32: TACET Moving Real Surround Sound

## Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

Co-Produktion mit  
**DeutschlandRadio**