

DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound



THE AURYN SERIES

Aurn's Beethoven

L. v. Beethoven
String Quartets · Vol. 3 of 4
op. 95, 127, 132

total playing time: 204 min.



Aurn Quartet

**“Within the Master’s Magic Circle”:
Beethoven’s string quartet op. 95 and
the late quartets (1)**

The convention of dividing Beethoven’s oeuvre into early, middle and late creative phases goes back to his first biographers and has so entrenched itself that scarcely anyone questions whether such a division can justifiably be imposed on a creative life as rich as Beethoven’s. It is clear that the beginning of a new century marked a new orientation in Beethoven’s ideas about composition, and this supports the notion of taking the time around 1802 as a watershed and identifying the start of a “middle” phase. But it is much harder to say how long this new phase lasted and when the “late” phase began.

The difficulty of finding a neat dividing line is more clearly apparent in the case of the string quartet in F minor op. 95 than with almost any other work. It was probably begun around 1810, just a year after the composition of the E flat major quartet op. 74. Its preliminary version was completed in 1811, but Beethoven let it lie, only returning to it in the spring of 1814, when he gave it a thorough revision, finally giving the go-ahead for publication in 1816 after continuing to modify details of it during the proof stage.

Although Beethoven initially conceived the F minor quartet as a contrasting pendant to the op. 74 quartet, and thus as the final work in a series that had begun with the *Rasoumovsky*

quartets op. 59, and although the x-ray eyes of musicologists may detect compositional procedures that suggest that both works were composed with analogous parameters in mind, it is self-evident that op. 95, with its brusque manner and terse concision, is very different from all the preceding quartets. Despite their innovative qualities, the *Rasoumovsky quartets* were composed with an eye to a large public, and the E flat quartet op. 74, although it continues Beethoven’s “new way”, can be understood as an attempt to fuse an advanced approach so closely with conventional elements that it would meet with approval even from listeners who did not consider themselves as part of a coterie of cognoscenti. “*This quartet is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public,*” Beethoven informed Sir George Smart, the conductor and co-founder of the London Philharmonic Society in the year in which op. 95 was published. Beethoven feared, rightly enough, that if performed in public the work would meet with bafflement, so great were the demands on the ability of most listeners at the time to expose themselves to a positive blast of contrasts and yet comprehend how everything is interwoven with everything else.

In his manuscript Beethoven gave this quartet the subtitle *quartetto serioso*, although this name does not appear in the published version. The “serious” description applies to all the movements, even including the third, which is not called a scherzo or minuet, as in

almost all Beethoven's preceding quartets, but instead bears the indication *Allegro assai vivace* with the addition *ma serioso*, making it a kind of "anti-scherzo". The unsmiling mood announced by the composer himself makes itself evident in the first few bars: the opening movement sets off with all four instruments in an agitated unison, pauses after a bar, plunges in again with wild octave leaps up and down, and then abruptly shifts the tonality up by a semitone. The compactness of the opening section is typical of the whole first movement – the shortest opening movement of any of the quartets – and continues to influence all the other movements. The urgent forward thrust of this music is unmistakably heard and experienced at first hand, but Beethoven places signs and signals over and above the web of sound which make it possible for the attentive and knowledgeable listener to perceive large-scale compositional interconnections. The most conspicuous of these signals is probably the semitone shift already mentioned. This figure and its recurrence determine large sections of the first movement, and in the third movement it makes the transition from main to middle section into a significant moment. Finally Beethoven also uses it to introduce the closing allegro section of the finale, which in a surprise coup throws aside the seriousness permeating the whole work up to this point as if it is time for a new departure.

However, it took several years for this new departure to be realized in a series of string

quartets by Beethoven in his "late" phase. Not until 1822, six years after the publication of the F minor quartet, did he talk about wishing to turn his attention to string quartet writing again. He did not then put his plan into practice until he had completed the *Ninth Symphony* and the *Missa Solemnis* and had found the necessary concentration to compose the quartets that were to become the culmination of his life's work.

As in the case of the op. 59 quartets, an important external stimulus was a commission from a Russian aristocrat. Prince Nikolai Borisovitch Galitzine was a co-founder of St Petersburg's Music Society and was a passionate and very competent cellist himself. Above all he was an ardent admirer of Beethoven; he made sure, for instance, that the first performance of the *Missa Solemnis* took place in St Petersburg, even before it was first heard (incomplete) in Vienna.

Galitzine's commission seems to have encouraged Beethoven to think in terms of a set of three quartets on the lines of the op. 59 set which he had dedicated to Count Rasoumovsky many years previously. He composed three quartets for Prince Galitzine by 1805 but did not issue them together under a single op. number, although the fact that they are all dedicated to the Prince makes it clear that they belong together. The combination of two works in a major key and one in a minor key is also typical of the character of the group made up by opp. 127, 132 and 130, although

they also have individual op. numbers which emphasize their independence and self-sufficiency. The use of a four-note structure does not only provide a compositional link between the *Galitzine quartets* opp. 130 and 132: it also links them with op. 131 in C sharp minor, written immediately after them. There are vague indications that the last of these late works, the F major quartet op. 135, premiered only shortly before Beethoven's death, may even have been intended as one of a further set of three.

Even more significant than the distance of several years that separates the late quartets from op. 95 is the profound change in Beethoven's attitude to the world around him. By 1810, when he was working on the first draft of op. 95, his hearing had become very defective, but he could still hear sufficiently to take part in social life to a limited extent. During the years that followed, his condition deteriorated so much that by 1824 he was almost stone deaf. He was a famous personality, indeed almost a public institution in Vienna, so it was inevitable that the news of his affliction would become common knowledge. More than a few contemporaries to whom the tonal language of his late quartets remained a closed book sought to explain its harsh sound quality and wayward idiosyncracies by suggesting that Beethoven was no longer able to try out in practice what he had formed in his imagination. It is pointless to speculate on whether he would have reworked these quartets had he

been physically able to hear the music played. The inner isolation, and the seclusion within an artistically vibrant metropolis into which he had been forced by his illness, formed the pre-conditions for the development of a pattern of musical thought which detached itself almost entirely from the music of his contemporaries and the expectations of a listening public conditioned by them. On the other hand his music increasingly reflected and assimilated impulses from the musical past, going back as far as Palestrina; and out of his awareness of his intellectual independence musical concepts arose which anticipated future developments. Indeed Beethoven's music seems to stand outside its own time.

Almost more than ever before, faced with this terrible deterioration in his condition, the body of critics split into those who found the music of the late quartets "as incomprehensible as Chinese", and those who sensed their magnificence even if they did not really understand the music. According to contemporary reports, those sections of the public who were prepared to take on the challenge that these works presented (and still present, even today) and willing to listen to them several times, could observe how what had initially seemed to them impenetrable and alien gradually opened up to them. A reviewer wrote in 1827: "*Thus one finds oneself involuntarily drawn within the master's magic circle in which one becomes increasingly aware of musical lines and motifs*

taking such a hold of one's being that one cannot get them out of one's mind."

A chronological approach to these quartets reveals how Beethoven's concept of quartet composition renewed and redefined itself from one work to the next. The E flat major quartet op. 127 with its four-movement layout appears to follow tried and trusted antecedents and to move in a line of tradition to which the two other *Galitzine quartets* (opp. 132 and 130), with their greater numbers of movements, no longer necessarily belong. Yet in no previous quartet did Beethoven give so much weight and length to a slow movement as he does to the variation movement in op. 127; never before in any opening quartet movement had he renounced outward dramatization of the musical content in favour of a cantilena encompassing all four voices; no other scherzo had grown up out of tiny elements so minimalistically interwoven, and no closing movement had ever had such inner tranquillity underlying its surface agitation.

The increase in the number of movements is not Beethoven's only innovation in the A minor quartet op. 132; right at the beginning of the introductory *Assai sostenuto* he states a motif consisting of an ascending and a descending semitone which reveals itself to be a fundamental building block of the whole quartet (audible even on the surface) and also reappears under various guises in the later quartets.

The A minor quartet is a compositional *tour de force* on a tiny motif and equally an unusual study in different kinds of motion. The first and last movements are amongst the most forward-driven ones he ever wrote in this genre, whereas the second and third, each in its own different way, make an almost static impression. The *Allegro ma non tanto* takes the place of the usual scherzo but has none of its typical dance-like verve. The long succession of motifs of two bars or even just one bar does not create any momentum, and the trio section, which toys with elements of folk music, is characterised by long-held notes and, far from offering a contrast to the main section, reinforces the impression of a certain stasis. The short *Alla marcia* movement preceding the Finale has jagged rhythms to provide the contrast which was absent from the "non-scherzo" and restore the energy that was lacking.

In central position comes the slow movement, the real heart of the work, marked *Molto adagio*, to which Beethoven has added the arresting caption "*Hymn of thanksgiving to the divinity from a convalescent, in the Lydian mode*". The title makes direct reference to an autobiographical element in the background, and this feature, which is already unique in Beethoven, is underlined by a highly personal adaptation of a passage from Palestrina which Beethoven had probably encountered in Johann Friedrich Reichardt's *Musikalisches Kunstmagazin*. Embedded in a simple imita-

tive prelude and interludes, the “thanksgiving” unfolds in a straightforward note-on-note style and reveals itself as the most extreme manifestation of the stasis already conspicuous in the previous movement. Another reason why this slow movement is the kernel of the piece is that it swings between the two extremes of stasis and motion: the first run through of the “thanksgiving” is immediately followed by a section which is geared on all levels to contrast and bears the programmatic subtitle “*feeling new strength*.” Both sections – the “thanksgiving” and the contrasting section – are heard with variation as the movement proceeds until, in the final variation of the “thanksgiving”, elements of both sections penetrate the texture in a moment of pure wonder, taking the movement into ethereal realms in a wordless hymn of the greatest eloquence.

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 Inter-

national 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 Pergamenschikov, 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.

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.

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. Three 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.

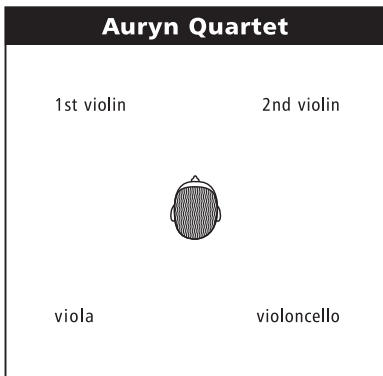
Another example can be heard in this third volume. The Moving Real Surround Sound interpretation of the first movement of op. 127 highlights Beethoven's struggle with hearing loss. Radiantly beautiful passages alternate with sounds that are more troubled, unfocused, subdued, and suggestive of the high-pitched whistling often symptomatic of increasing deafness. The movement dies away in a mist from which the second movement finally leads out.

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 Aurn 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 pre-requisites 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



Players' positions in TACET Real Surround Sound

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

Andreas Spreer

Im „Zauberkreis des Meisters“ – Beethoven Streichquartett op.95 und seine späten Quartette (I)

Die Gewohnheit, von einer frühen, einer mittleren und einer späten Schaffensphase Beethovens zu sprechen, geht auf seine ersten Biographen zurück und hat sich als Einteilungsprinzip so sehr etabliert, dass man kaum noch auf die Idee kommt zu fragen, ob ein solches Schema einem schöpferischen Leben wie dem Beethovens überhaupt gerecht wird. Dass sich mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts auch bei Beethoven etwas Neues im kompositorischen Denken abzeichnet, spricht durchaus dafür, um das Jahr 1802 einen Einschnitt und den Beginn einer „mittleren“ Schaffensphase anzusetzen. Sehr viel schwieriger aber ist es zu sagen, bis wann diese dauerte und ab wann man vom Beginn des Spätwerks sprechen sollte.

Wie bei kaum einem anderen Werk zeigen sich die Schwierigkeiten solcher Abgrenzungsversuche beim Streichquartett in f-Moll op.95. Begonnen wurde es wohl 1810, nur ein Jahr nach der Komposition des Es-Dur-Streichquartetts op.74. In einer ersten Fassung lag es 1811 vor, dann ließ Beethoven das Werk liegen; erst im Frühjahr 1814 nahm es er wieder vor und überarbeitete es gründlich, um es schließlich 1816 in den Druck zu geben, allerdings erst nachdem er noch während der Korrekturgänge zur Erstausgabe weiter an Details gefeilt hatte.

So sehr Beethoven das f-Moll-Quartett zunächst als kontrastierendes Gegenstück zum Quartett op.74 und damit also auch als Abschluss einer mit den *Rasumowsky-Quartetten* op.59 begonnenen Werkreihe konzipiert haben mag, und so sehr der Röntgenblick musikalischer Analytiker auch auf kompositorische Verfahren stoßen mag, die nahe legen, dass beide Werke von vergleichbaren Voraussetzungen ausgehend komponiert seien, so offenkundig unterscheidet sich das Opus 95 in seiner Schroffheit und gedrängten Kürze von allen vorangegangenen Quartetten. Bei aller Neuheit waren die *Rasumowsky-Quartette* mit Blick auf ein großes Publikum komponiert, und das Es-Dur-Quartett kann, so sehr es Beethovens „neuen Weg“ weiterführt, als Versuch verstanden werden, avancierte Positionen und Momente der Konvention so miteinander zu verbinden, dass das Werk auch bei einem Auditorium Anklang findet, das sich nicht als elitäre Schar von Kennern versteht. Ganz anders das Opus 95: *“This Quartet is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public”*, teilte Beethoven im Jahr der Drucklegung Sir George Smart, dem Dirigenten und Mitbegründer der Philharmonic Society in London, mit. Zurecht befürchtete Beethoven, dass das Werk bei einer Aufführung *“in public”* auf Unverständnis stoßen würde, zu hoch waren die Ansprüche, die das Werk an die Fähigkeit der meisten damaligen Zuhörer stellte, sich einem wahren Ansturm von Kontrasten auszusetzen

und dennoch nachzuvollziehen, wie alles mit allem verbunden ist.

In seiner Handschrift gab Beethoven dem Werk die – nicht in den Druck übernommene – Bezeichnung *Quartett[o] serio*, d. h. ernstes Quartett. Diese Charakterisierung trifft für alle Sätze zu, selbst für den dritten, der hier nicht, wie in den früheren Werken fast immer üblich, mit *Scherzo* oder *Menuetto* genannt, sondern mit *Allegro assai vivace* samt dem bezeichnenden Zusatz *ma serio* überschrieben ist – ein Anti-Scherzo. Die Ernsthaftigkeit, die Beethoven selbst ankündigt, ist aber bereits in den ersten Takten des Werks vernehmbar: Im ungestümen Unisono aller Instrumente bricht der Kopfsatz los, hält nach nur einem Takt inne, fährt mit wilden auf- und absteigenden Gesten fort und versetzt dann das Geschehen abrupt um eine halbe Tonstufe nach oben. Die Gedrängtheit der Ereignisse, wie sie sich in der Eröffnungspartie zeigt, prägt den ganzen ersten Satz, den kürzesten Eingangssatz aller Quartette, und sie wirkt auch in den anderen Sätzen weiter. Das Vorwärtsdrängende, ja Insistierende, das diese Musik ausmacht, ist hörend-empfindend unmittelbar zu erfahren, doch setzt Beethoven darüber hinaus an der klanglichen Außenfläche markante Signale, die es dem aufmerksam lauschenden Kenner möglich machen, große kompositorische Zusammenhänge wahrzunehmen. Das markanteste dieser Signale ist wohl die Halbtonrückung, von der schon die Rede war. Sie und ihre Weiterführungen bestimmen große Teile

des ersten Satzes, sie macht den Übergang vom Haupt- zum Mittelteil des dritten Satzes zum Ereignis, mit ihr schließlich leitet Beethoven das Schlussallegro seines Finales ein, das handstreichartig den Ernst, der das Stück durchzieht, beiseite schiebt, als gelte es Platz zu machen für etwas Neues.

Dieses Neue brauchte indessen viele Jahre, um sich in einer Reihe von Streichquartetten des späten Beethoven zu entfalten. 1822, sechs Jahre nach Veröffentlichung des f-Moll-Quartetts, sprach Beethovens erstmals wieder davon, sich der Komposition von Streichquartetten widmen zu wollen. Zur Ausführung dieses Plans kam es erst, als die Arbeit an der Neunten Symphonie und der *Missa solennis* abgeschlossen war und Beethoven zur notwendigen Konzentration für die Arbeit an den Quartetten fand, die der Abschluss seines Lebenswerk wurden.

Ein wichtiger äußerer Anstoß war, wie im Fall der Quartette op. 59, der Auftrag eines russischen Aristokraten. Fürst Nikolaj Borisowitsch Galitzin war Mitbegründer der Gesellschaft der Musikfreunde in St. Petersburg, spielte selbst mit Leidenschaft und großem Können Violoncello, vor allem aber war er ein glühender Verehrer Beethovens, der sich u. a. dafür einsetzte, dass die *Missa solennis* noch vor der Wiener (Teil-)Aufführung in St. Petersburg ihre Uraufführung erlebte.

Der Auftrag Galitzins scheint Beethoven auf den Gedanken gebracht zu haben, eine drei Quartette umfassende Werkgruppe zu konzi-

pieren, die in ihren äußeren Umrissen jenem Opus 59 entspricht, das er viele Jahre zuvor dem Grafen Rasumowsky gewidmet hatte. Die drei *Galitzin-Quartette*, die bis Ende 1825 entstanden, hat Beethoven zwar nicht unter einer Opuszahl zusammengeschlossen, ihre Zusammengehörigkeit wohl aber durch die Widmungen an den Fürsten unterstrichen. Auch die Kombination von zwei Dur-Werken mit einem Moll-Werk ist typisch für den Werkgruppencharakter der Quartette op. 127, 132 und 130, deren separate Opuszählung aber zugleich die Eigenständigkeit des Einzelwerks unterstreicht. Die Verwendung einer Viertonstruktur verknüpft aber nicht nur die *Galitzin-Quartette* op. 130 und 132 kompositorisch miteinander, sondern verbindet diese auch mit dem unmittelbar nach ihnen entstandenen cis-Moll-Quartett op. 131. Das letzte dieser Spätwerke, das F-Dur-Quartett op. 135, das erst kurz vor Beethovens Tod zur Uraufführung gelangte, sollte, wie vage Andeutungen ahnen lassen, sogar Teil einer weiteren Dreiergruppe werden.

Nicht nur der Abstand von mehreren Jahren trennt die späten Quartette vom f-Moll-Quartett op. 95, sondern auch, vielleicht sogar vor allem ein tiefgreifender Wandel in Beethovens Verhältnis zur Außenwelt. 1810, zur Zeit der Erstfassung von Opus 95, war Beethovens Gehör zwar schon schwer geschädigt, er konnte gleichwohl aber noch hören und, wenn auch stark eingeschränkt, am gesellschaftlichen Leben teilhaben. In den Folgejahren

verschlimmerte sich sein Zustand drastisch, ab 1824 war Beethoven beinahe taub. Der Komponist war eine berühmte Persönlichkeit, in Wien sogar so etwas wie eine öffentliche Institution, und so konnte es nicht ausbleiben, dass sein Zustand allgemein bekannt wurde. Nicht wenige Zeitgenossen, denen sich die Musiksprache zumal der späten Quartette nicht erschloss, versuchten deren klangliche Härten und Eigenheiten durch den Umstand zu erklären, dass Beethoven das, was er sich innerlich imaginiert hatte, nicht mehr hörend überprüfen konnte. Es ist müßig darüber zu spekulieren, ob Beethovens seine Quartette noch überarbeitet hätte, wäre er in der Lage gewesen, seine Musik gespielt zu hören. Die innere Einsamkeit und Abgeschiedenheit inmitten einer kunstsinigen Metropole, in die er durch seine Krankheit geraten war, waren die Voraussetzungen für die Entwicklung eines Musikdenkens, das nur durch dünne Fäden mit der Musik seiner Zeitgenossen und den durch sie bestimmten Hörerfahrungen des Publikums verbunden blieb, dafür aber umso mehr Momente der Vergangenheit bis hin zur Musik Palestrinas reflektierte und in sich aufnahm, vor allem aber aus dem Bewusstsein geistiger Freiheit heraus musikalische Konzeptionen entstehen ließ, die künftige Entwicklungen antizipierten – eine Musik, die außerhalb ihrer Zeit zu stehen scheint.

Wie selten zuvor in dieser drastischen Zuspitzung teilte sich die Schar der Kritiker in solche, die die Musik der späten Quartette

„unverständlich, wie Chinesisch“ fanden, und solchen, die ihre Großartigkeit mehr ahnten als wirklich verstanden. Jene Teile des Publikums, die bereit waren, sich auf die Herausforderung, die diese Werke darstellten (und bis heute darstellen), einzulassen und die Quartette mehrfach hörten, konnten, zeitgenössischen Berichten zufolge, an sich bemerken, wie sich ihnen das, was zunächst fremd und sperrig erschien, nach und nach erschloss. „*So geräth man unwillkürlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so daß man sie nicht wieder los werden kann*“, heißt es in einer 1827 erschienenen Rezension.

Nähert man sich den Quartetten in der Reihenfolge ihres Entstehens, dann lässt sich besonders deutlich erkennen, wie Beethoven seine Vorstellung von der Quartettkomposition von Werk zu Werk neu- und weiterentwickelt. Das Es-Dur-Quartett op. 127 scheint mit seiner viersätzigen Anlage noch vertrauten Modellen zu folgen und sich in einer Traditionslinie zu bewegen, der die beiden anderen *Galitzin-Quartette* (op. 132 und 130), mit ihrer die Vierzahl überschreitenden Satzfolge, nicht mehr ohne weiteres zugehören. In keinem seiner vorangegangenen Quartette hat Beethoven jedoch dem langsamen Satz ein solches Gewicht und eine solche Ausdehnung gegeben wie den Variationen in op. 127; nie zuvor hatte Beethoven im Kopfsatz eines Streichquartetts auf äußere Dramatisierung des musikalischen

Geschehens zugunsten einer alle Stimmen des Ensembles erfassenden Kantabilisierung verzichtet; kein anderes Scherzo war bislang aus so minimalistisch miteinander verstrickten Kleinstelemen erwachsen, kein Schlusssatz schließlich hatte je eine solche innere Ruhe bei äußerer Bewegtheit.

Mit dem a-Moll-Quartett op. 132 beginnt Beethoven nicht nur mit der Erweiterung der Satzzahl zu operieren, er exponiert hier auch, gleich mit dem ersten Takt des einleitenden *Assai sostenuto*, eine Tonfigur aus einem auf- und einem absteigenden Halbtonschritt, die sich nicht nur als beständig wirksamer Baustein dieses Quartetts erweist (auch an der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche), sondern in variiert Gestalt auch in den folgenden Quartetten anzutreffen ist.

Das a-Moll-Quartett ist nicht nur eine kompositorische tour de force über ein kleines Motiv, sondern auch eine außergewöhnliche Studie über Bewegungscharaktere. Die Ecksätze gehören zu den drängendsten, die Beethoven in dieser Gattung geschrieben hat, der zweite und der dritte Satz hingegen wirken, auf je ganz eigene Weise, beinahe statisch. Das *Allegro man non tanto* vertritt die Stelle des üblichen Scherzos, hat aber nichts von dessen sonst so typischen tänzerischen Impetus. Die lange Reihung zwei- oder sogar nur eintaktiger Motive entfaltet keine Zugkraft und der mit Elementen der Volksmusik spielende Trieteil mit seinen Liegetönen bildet dazu keinen Kontrast, sondern verstärkt den Eindruck

einer gewissen Statik noch. Der kurze *Alla marcia*-Satz, der dem Finale vorangeht, ist mit seinen markanten Rhythmen das Gegenstück zu diesem „Nicht-Scherzo“, dessen Mangel an motorischer Bewegung hier ausgeglichen zu werden scheint.

Mittelpunkt und wahres Herzstück des Quartetts ist der langsame Satz, ein *Molto Adagio*, dem Beethoven einen ungewöhnlichen Titel beigab: „*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart*“. Nicht nur der Titel, der unverhohlen auf einen autobiographischen Hintergrund des Werks verweist, macht diesen Satz zu einer singulären Erscheinung in Beethovens Werk, sondern auch die überaus persönliche Adaption eines Satzes von Palestrina, den Beethoven wahrscheinlich in Johann Friedrich Reichardts Musikalischem Kunstmagazin kennen gelernt hatte. Eingebettet in einfach imitierende Vor- und Zwischenspiele entfaltet sich der „Dankgesang“ im schlichten Note-gegen-Note-Satz und erweist sich als äußerste Zuspitzung jener Statik, die schon den vorangehenden Satz auszeichnete. Der langsame Satz ist aber auch deshalb Kernstück des Quartetts, weil er zwischen den Extremen Statik und Bewegung vermittelt: Dem ersten Durchlauf des „Dankgesangs“ schließt sich ein Teil an, der auf allen Ebenen als Kontrast angelegt ist und von Beethoven mit der programmatischen Überschrift „*Neue Kraft fühlend*“ versehen wurde. Beide Teile, der „Dankgesang“ und der Kontrastabschnitt, werden im weiteren Verlauf variiert, bis sich in

der letzten Variation des „Dankgesangs“ Elemente beider Abschnitte aufs Wunderbarste durchdringen und den Satz in ätherische Höhen führen – ein wortloser Gesang von größter Beredtheit.

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. Die Audio-DVDs von TACET stoßen 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.

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. Drei 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.

Ein extremes Beispiel auf der vorliegenden Folge 3: Die Moving Real Surround Sound Fassung des Kopfsatzes von op. 127 thematisiert den Kampf Beethovens mit der Schwerhörigkeit. Strahlende, herrliche Passagen wechseln mit eher kläglichen, unbestimmten, leisen Klängen mit einem hohen Pfeifton ab. So z. B. hört sich ein Hörsturz an. Der Satz verschwindet in einem Nebel, aus dem erst der zweite Satz wieder herausführt.

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.

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.

Aurn Quartett

1. Violine

2. Violine



Viola

Violoncello

Anordnung der Spieler beim TACET Real Surround Sound

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

À l'intérieur du « cercle magique du maître » – le quatuor à cordes opus 95 et les derniers quatuors (I) de Beethoven

L'habitude de parler d'une première, d'une deuxième et d'une dernière phase de travail chez Beethoven remonte à ses premiers biographes et s'est si bien établie comme principe de répartition que l'on ne se demande même plus si un tel schéma correspond vraiment à une vie aussi créatrice que l'a été celle de Beethoven. Le fait que quelque chose de nouveau, avec le début du siècle, se soit dessiné aussi chez ce compositeur dans la pensée de composition est une raison suffisante pour voir en l'année 1802 un tournant décisif et le début d'une deuxième phase de travail. Il est cependant beaucoup plus difficile de dire quelle fut la durée de celle-ci et quand commença la période des œuvres tardives.

Les difficultés d'une telle tentative de délimitation apparaissent, comme dans presque aucune autre œuvre, dans le quatuor à cordes en fa mineur opus 95. Il fut probablement commencé en 1810, un an seulement après la composition du quatuor à cordes en mi b majeur opus 74. Une première version fut terminée en 1811 ; Beethoven laissa alors l'œuvre de côté. Il ne la reprit qu'au printemps 1814, et la retravailla de façon approfondie pour la faire finalement imprimer en 1816, après avoir encore continué à améliorer certains détails, au cours des rectifications habituelles, effectuées lors d'une première édition.

Autant Beethoven voulut d'abord concevoir le quatuor en fa mineur comme un pendant en contraste au quatuor opus 74 et ainsi comme une conclusion à la série d'œuvres commencée avec les *quatuors Razoumovski*, autant le regard perçant des analystes musicaux put aussi se heurter à des procédés de composition qui firent penser que les deux œuvres étaient composées à partir de conditions semblables, autant l'opus 95 diffère de façon manifeste, dans sa rudesse et sa brièveté concise, de tous les autres quatuors écrits auparavant. En dépit de toutes ces nouveautés, les *quatuors Razoumovski* étaient composés tenant compte d'un grand public ; le quatuor en mi b majeur peut être, lui, en continuant la « nouvelle voie » de Beethoven, compris comme la tentative de rassembler des positions et des moments conventionnels privilégiés, permettant aussi à l'œuvre d'avoir du succès devant un auditoire n'appartenant pas spécialement à un groupe élitaire de connaisseurs. Il en est tout autre pour l'opus 95 : « *This Quartet is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public / Ce quatuor est écrit pour un petit cercle de connaisseurs et ne pourra jamais être joué en public* », fit part Beethoven, l'année de son impression, à Sir George Smart, le chef d'orchestre et l'un des fondateurs de la Philharmonic Society de Londres. Beethoven avait peur, à juste raison, que l'œuvre se heurte, lors de sa représentation « en public », à une certaine incompréhension. L'œuvre exigeait beaucoup trop des possibilités de la plupart

des auditeurs de l'époque, qui devaient alors faire face à un véritable assaut de contrastes tout en essayant de comprendre la façon dont tout était relié.

Dans une note écrite de sa main, Beethoven donna à l'œuvre l'indication – qui ne fut pas imprimée – *Quartett(o) serio*, ce qui signifie quatuor sérieux. Cette description est valable pour tous les mouvements, même pour le troisième qui n'est pas appelé ici, comme il était presque toujours de règle dans les autres œuvres, *Scherzo* ou *Menuetto*, mais intitulé *Allegro assai vivace* accompagné de l'annotation caractéristique *ma serio* – un anti-scherzo. Le sérieux annoncé par Beethoven lui-même, est pourtant déjà perceptible dans les premières mesures de l'œuvre : le premier mouvement éclate plutôt qu'il ne commence dans un unisson tumultueux à tous les instruments, s'arrête après seulement une mesure, continue par des courbes montantes et descendantes et déplace alors le tout, de façon abrupte, un demi-ton plus haut. L'entassement des événements, comme il se manifeste dans la première partie, marque tout le premier mouvement, le plus court de tous les autres quatuors ; entassement se perpétuant aussi dans les autres mouvements. Cette manière de pousser le tout vers l'avant, cette façon d'insister, qui fait tout le caractère de cette musique, est à ressentir immédiatement lors de l'écoute. Beethoven y ajoute, pourtant, encore des signaux marquant sur l'enveloppe sonore, rendant possible au connaisseur, écoutant avec

attention, de percevoir de grands rapprochements dans la composition. Ce qui est le plus marquant dans ces signaux, est certainement le déplacement d'un demi-ton dont il était déjà question. Celui-ci et son prolongement déterminent certaines grandes parties du premier mouvement ; ce déplacement fait un événement, du passage de la première partie à la partie centrale du troisième mouvement et c'est par lui, finalement, que Beethoven amène l'*allegro* de son final. *Allegro* qui balayera, d'un seul geste, le sérieux présent dans tout le morceau, comme s'il était temps de laisser la place à quelque chose de nouveau.

Ce nouveau eut toutefois besoin de nombreuses années pour s'épanouir, sur le tard, dans une série de quatuors à cordes de Beethoven. En 1822, six ans après la publication du quatuor en fa mineur, Beethoven se remit à parler de se consacrer à la composition de quatuors à cordes. L'exécution de ce plan ne commença que lorsque la Neuvième Symphonie et la *Missa solemnis* furent terminées et que Beethoven trouva la concentration nécessaire pour le travail sur les quatuors, qui terminèrent alors son œuvre.

Une impulsion importante venue de l'extérieur fut, comme dans le cas du quatuor opus 59, la commande d'un aristocrate russe. Le Prince Nikolai Borisovitch Galitzine était l'un des membres fondateurs de la Société des amis de la musique de Saint-Petersbourg. Il était, lui-même, un violoncelliste passionné de très haut niveau, mais surtout, un admirateur

fervent de Beethoven qui s'engagea lui, entre autres, à ce que la Missa solemnis soit jouée en grande première à Saint-Petersbourg, avant d'être (en partie) représentée à Vienne.

La commande de Galitzine paraît avoir mené Beethoven à composer un groupe d'œuvre, comprenant trois quatuors, correspondant dans ses contours à cet opus 59, que le compositeur avait, bien des années auparavant, dédié au Comte Razoumovski. Les trois *Quatuors-Galitzine*, terminés à la fin de l'année 1825, ne furent, il est vrai, pas réunis par Beethoven sous un numéro d'opus. Ce dernier a pourtant certainement souligné leur affinité par la dédicace faite au Prince. Le fait d'avoir combiné deux œuvres en majeur avec une en mineur, est typique au caractère, d'œuvres de groupe, des quatuors opus 127, 132 et 130, dont les différents numéros d'opus soulignent en même temps l'indépendance de chaque œuvre. L'utilisation d'une structure de quatre notes, ne relie pas seulement, du point de vue de la composition, les *Quatuors-Galitzine* opus 130 et opus 132, mais rattache aussi ces derniers au quatuor en do[♯] mineur opus 131, composé tout de suite après. La dernière de ces œuvres tardives, le quatuor en fa majeur opus 135, exécuté lors d'une première représentation, peu avant la mort de Beethoven, devait même faire partie, comme le laissent supposer de vagues allusions, d'un autre groupe de trois quatuors.

Il n'y a pas qu'un intervalle de plusieurs années qui sépare les derniers quatuors, du

quatuor en fa mineur opus 95, mais aussi, et peut-être même surtout, un changement profond dans les rapports de Beethoven avec le monde extérieur. En 1810, bien que l'oreille de Beethoven était déjà très abîmée, il pouvait pourtant encore entendre, même de façon très limitée, et participer à la vie sociale. Dans les années qui suivirent, son état empira fortement. En 1824, Beethoven était presque sourd. Le compositeur était alors une célébrité, et à Vienne même une sorte d'institution ; son état fut inévitablement vite rendu public. Il y eut assez de contemporains, n'étant pas conquis par le langage musical et surtout par les derniers quatuors, qui cherchèrent à expliquer les duretés de sonorité et les particularités de ceux-ci par le fait que Beethoven ne pouvait plus contrôler par l'écoute ce qu'il avait imaginé dans sa tête. Il serait vain de se demander si Beethoven aurait changé quelque chose à ses quatuors s'il avait eu la possibilité d'entendre jouer sa musique. La solitude intérieure et l'isolement, amenés par sa maladie, au beau milieu d'une métropole portée vers les arts, furent les conditions requises pour le développement d'une pensée musicale, ne restant attachée que par un fil très mince à la musique de ses contemporains et, à travers elle, aux habitudes auditives du public. Cette pensée refléta et assimila pour cela beaucoup plus de moments du passé, jusqu'à la musique de Palestrina, et laissa surtout, naître des conceptions musicales, de l'esprit de liberté de pensée ; conceptions qui anticipèrent l'évolu-

tion à venir – une musique qui semble être en dehors de son temps.

Comme rarement auparavant dans cette aggravation drastique, la masse des critiques se partagea. Les uns trouvèrent la musique des derniers quatuors « incompréhensible, comme du chinois » et d'autres devinèrent sa grandeur, plutôt qu'ils ne la comprirent vraiment. Le public prêt à relever le défi que représentaient ces œuvres (et qu'elles représentent encore aujourd'hui) et qui les écouta plusieurs fois, put se rendre compte, selon des notes de l'époque, comment ce qui avait d'abord paru étrange et encombrant, se révélait peu à peu à lui. « *On arrive ici, involontairement, à l'intérieur du cercle magique du maître, dans lequel on découvre de plus en plus de lignes et de figures, s'emparant de l'âme de telle sorte, que l'on ne peut plus s'en débarrasser.* », peut-on lire dans une critique, parue en 1827.

Si l'on fait l'approche des quatuors, dans l'ordre dans lequel ils ont été écrits, on peut alors très bien voir comment Beethoven fit évoluer, d'œuvre en œuvre, l'idée qu'il se faisait de leur composition. Le quatuor en mi b majeur opus 127 paraît encore suivre, avec sa disposition en quatre mouvements, les modèles familiaux et évoluer dans la ligne traditionnelle, à laquelle les deux autres *Quatuors-Galitzine* (opus 132 et 130), avec leur suite de mouvements dépassant le chiffre quatre, n'appartiennent déjà plus vraiment. Beethoven n'a pourtant jamais donné au mouvement lent, dans aucun des quatuors

écrits auparavant, une telle importance et une telle étendue, comme dans le mouvement de variations opus 127 ; Beethoven n'avait, auparavant, encore jamais renoncé, dans le premier mouvement d'un quatuor à cordes, à une dramatisation extérieure du déroulement musical à la faveur d'un cantabile général à l'intérieur de toutes les voies de l'ensemble ; aucun autre scherzo n'était parti, jusque-là, d'éléments si petits, entremêlés les uns avec les autres de façon si minimaliste, jamais une telle paix intérieure ne s'était, de telle sorte, émanée d'un mouvement final avec une telle agitation extérieure.

Avec le quatuor en la mineur opus 132, Beethoven ne commence pas seulement à opérer avec l'augmentation du nombre des mouvements, il expose aussi ici, dès la première mesure du *Assai sostenuto* d'introduction, une figure de notes faite d'un déplacement d'un demi-ton vers le haut et d'un autre vers le bas ; cette figure ne se trouve pas seulement être un élément constitutif solide et efficace de ce quatuor (aussi perceptible à l'oreille), mais se retrouve aussi sous une autre forme dans les quatuors suivants.

Le quatuor en la mineur n'est pas seulement un tour de force de composition sur un petit motif, mais aussi une étude exceptionnelle sur les caractères de mouvement. Les premiers et derniers mouvements appartiennent aux plus pressants que Beethoven ait écrits pour ce genre. Le deuxième et le troisième mouvement donnent, d'une manière très particulière, une

impression presque statique. Le *Allegro ma non tanto* prend la place du scherzo habituel, sans cependant rien avoir de son caractère impétueux et dansant habituel, si typique. La longue série de motifs de deux ou même une mesure ne développe pas de force motrice. La partie trio, avec ses notes tenues, jouant avec des éléments de musique populaire, ne forme pas de contraste, mais renforce encore l'impression d'une certaine statique. Le court mouvement *Alla marcia*, précédant le final, est, avec ses rythmes marquants, le pendant du « non-Scherzo », dont le manque de mouvement moteur semble ici s'équilibrer.

Le mouvement lent, un *Molto Adagio*, centre du quatuor et véritable pièce maîtresse, reçut de Beethoven le titre inhabituel de : « *Chant sacré de reconnaissance d'un homme guéri à la divinité, dans le mode lydien* ». Non seulement le titre, qui renvoie, de façon non dissimulée, à un événement dans les coulisses biographiques de l'œuvre, fait de ce mouvement une apparition singulière dans l'œuvre de Beethoven, mais aussi l'adaptation très personnelle d'un mouvement de Palestrina, que Beethoven avait probablement découvert dans le *Musikalisches Kunstmagazin* de Johann Friedrich Reichardt. Inséré entre un prélude et des interludes, en imitation simple, ce « chant de reconnaissance » se développant dans une technique sobre de note contre note, se révèle être une aggravation extrême de la statique qui marquait déjà le mouvement précédent. Le mouvement lent est cependant aussi la pièce

maîtresse du quatuor parce qu'il intercède entre statique et mouvement extrêmes : le premier « chant de reconnaissance » se rattache à une partie qui, sur tous les niveaux, fait figure de contraste et reçut de Beethoven le titre à programme « *ressentant de nouvelles forces* ». Les deux parties du « chant de reconnaissance » et le passage en contraste vont être variés par la suite, jusqu'à ce que percent miraculeusement, dans la dernière variation du « chant de reconnaissance », des éléments des deux passages et conduisent le mouvement dans des hauteurs éthérées – un chant sans parole de la plus grande éloquence.

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 Aurny 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 Aurny remporta aussi le Concours des Radios Européennes.

Le Quatuor Aurny 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 Aurny 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 Aurny 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 Aurny en collaboration avec un grand nombre d'invités dont Brigitte Fassbaender, Nobuko Imai et le Quatuor Prazak.

Depuis de longues années, le Quatuor Aurny 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 Aurny : 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'em-

blée 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.

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. Trois 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^b 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.

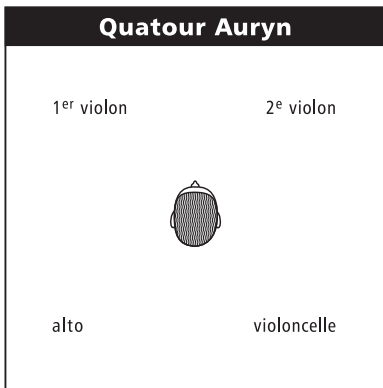
Un exemple extrême sur la suite 3 ici présente : La version Moving Real Surround Sound du premier mouvement de l'opus 127 thématise le combat de Beethoven avec sa surdité. Des passages lumineux merveilleux alternent avec des sonorités plutôt pitoyables, indéfinis-

sables, douces avec un son strident. C'est ainsi que doit par exemple être vécue une surdité brusque. Le mouvement disparaît dans un brouillard que seul le deuxième mouvement parviendra à dissiper. –   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 Auryn 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

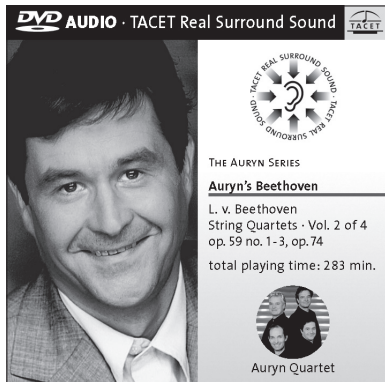
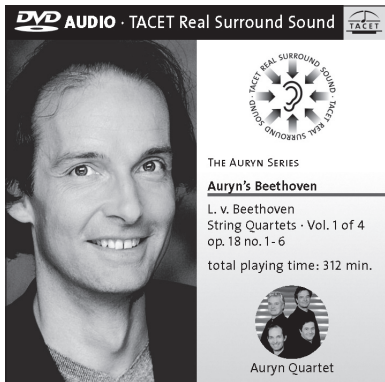


Position des exécutants pour le TACET Real Surround Sound

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 !

Andreas Spreer



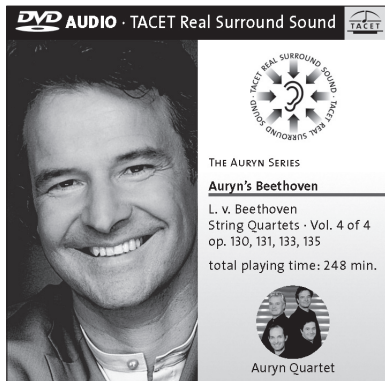
Further releases on DVD-Audio:

THE AURNY SERIES **Aurny's Beethoven**

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

Ludwig van Beethoven:
String quartets · Vol. 2 of 4
TACET D 125

Ludwig van Beethoven:
String quartets · Vol. 4 of 4
TACET D 130 (in preparation)



Impressum

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

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

Photo *Stewart Eaton*: 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

© 2006 TACET

℗ 2006 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.

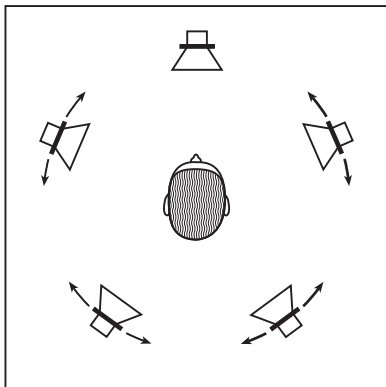
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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. 3 of 4

String Quartets op. 95, op. 127, op. 132

Quartet in F Minor op. 95		20'41	Quartet in A Minor op. 132		44'43		
1	14	Allegro con brio	4'30	9	22	Assai sostenuto – Allegro	9'44
2	15	Allegretto ma non troppo	6'57	10	23	Allegro ma non tanto	8'48
3	16	Allegro assai vivace ma serio	4'37	11	24	Molto adagio	17'13
4	17	Larghetto espressivo – Allegretto agitato	4'35	12	25	Alla marcia, assai vivace – Più allegro	2'19
Quartet in E flat Major op. 127		36'38	13	26	Allegro appassionato	6'35	
5	18	Maestoso – Allegro	6'21				
6	19	Adagio, ma non troppo e molto cantabile	14'44	Tracks 1-13: TACET Real Surround Sound			
7	20	Scherzando vivace	8'39	Tracks 14-26: TACET Moving Real Surround Sound			
8	21	Finale	6'51				

Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

Co-Produktion mit

DeutschlandRadio