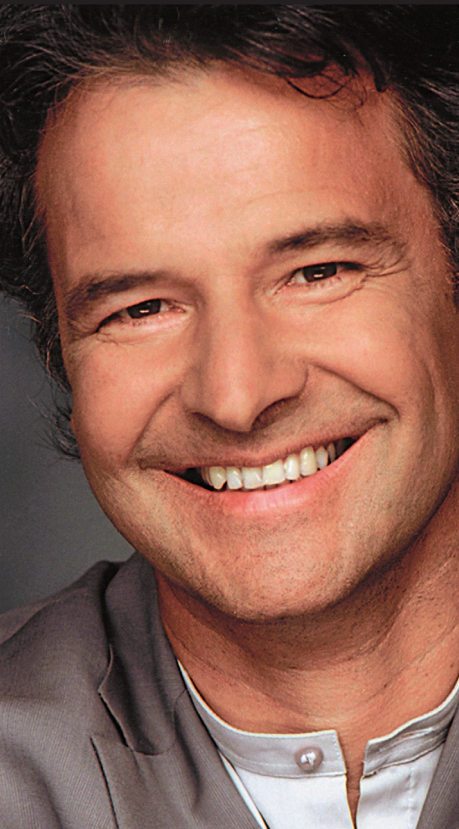


DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound



THE AURYN SERIES

Aurny's Beethoven

L. v. Beethoven
String Quartets · Vol. 4 of 4
op. 130, 131, 133, 135

total playing time: 239 min.



Aurny Quartet

“Within the Master’s Magic Circle”: Beethoven’s string quartet op.95 and the late quartets (2)

The Quartet in B flat major opus 130 was the last of three quartets dedicated to Prince Nikolai Galitzine. In many respects this group of works is reminiscent of the *Rasoumovsky quartets* opus 59, composed almost twenty years previously, whose last quartet ends with a brilliant fugue. In the original version of opus 130, which was first performed on 21 March 1826 by the tried and trusted quartet of Ignaz Schuppanzigh, Beethoven took up the idea of rounding the new set off in similar manner with a fugue. But whereas two of the middle movements went so well that they had to be played again, the closing fugue, a massive movement lasting more than a quarter of an hour, proved very difficult for performers and audience alike, so much so that several members of the audience wondered whether “the deaf composer had taken leave of his senses when he thought it up”. For many reasons, amongst which the distaste of some members of the public was not important to Beethoven, he later decided to exchange the fugue for a movement of a quite different character and to publish the original fugal finale separately.

In the B flat quartet Beethoven continued to extend the number of movements, an idea he had already explored in its predecessor, the A minor quartet opus 132, which had five. In the middle of the quartet opus 130 are two pairs

of movements, framed by two extensive outer movements, both of them highly individual in character. Instead of one slow movement there are two, and the same is true of the dance movements. The first two inner movements are a scherzo-like *Presto* in B flat minor and a serenade-like *Andante con moto, ma non troppo* in D flat major. The second pair is separated from the first by a considerable harmonic break: it is a very big leap from D flat major to the G major of the fourth movement, titled *Alla danza tedesca*. The “German dance” is a more leisurely counterpart to the *Presto* of the second movement, and similarly the fifth movement, titled *Cavatina*, represents a different type of slow movement from the *Andante con moto*. Yet there are correspondences underlying the different basic characters of the movements. Two different movements each characterized by a serious tone (the *Presto* and *Cavatina*) frame two movements in a more sunny mood (the *Andante con moto* and *Alla danza tedesca*).

The first movement has an unusual layout which gives the first indication that the quartet’s programme is a demonstration of contrasts in character. Even before jotting down his preliminary ideas for the work that was to become opus 130, Beethoven noted in his sketchbook: “last quartet with a serious and heavy-footed introduction”. The work does indeed begin in a serious and heavy-footed mode with an *Adagio ma non troppo*, but it becomes clear during the course of the

movement that this is not the start of a slow introduction but the first part of a double theme whose second part, faster and more lively, will alternate constantly with the slow part; it thus already evinces the opposition of contrasting characters which will continue in the middle movements and even in the final Allegro, composed later. Like the closing movement of the E minor quartet opus 59 no. 2, this Finale also begins in the “wrong” key, not finding the home key until its second statement. With the seriousness of the highly complex layout and the blithe elegance of the dance-like ending which coincide at this point, Beethoven brings about the culmination of the principle of contrast.

The original finale appeared separately shortly after Beethoven’s death as the “*Grosse Fuge*,” both under the opus 133 number in its original string quartet version and also in a version for piano four hands, prepared by Beethoven himself, which differs in several respects from the string quartet version and lays claim to a certain autonomy as “opus 134”. Not the least of Beethoven’s reasons for taking up the challenge of making such an arrangement may have been the fact that it offered the possibility of giving receptive music-lovers an easier insight into the phenomenal density of the piece. Played in slow tempo and at the volume appropriate to domestic music-making, many passages that seem rebarbative lose their terrors and open up the complex beauty of writing that in many performances risks being

lost in the highly-charged clashes between the voices.

Prince Galitzine’s commission gave Beethoven a creative inspiration that lasted beyond the composition of the three *Galitzine quartets*. As soon as he had finished the B flat major quartet he began to formulate another one, this time opus 131 in C sharp minor. In this work, never performed in his lifetime, he adds yet another movement to the total. In a manuscript copy made for Schott-Verlag, which published it in 1827, he inserted no fewer than seven section numbers. These movements are very different in scope and fulfil different functions. No. 1, an *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, is a fugato movement 120 bars long which leads without a break into the second movement, an *Allegro* in D major completely different in character. The third section, which also follows on immediately, has a mere 11 bars which are partly recitative-like and partly showpiece. No. 4, an extended variation movement, again follows straight on. No. 5, marked *Presto*, is in scherzo mood, leading into No. 6, a brief *Adagio quasi un poco andante* in G sharp minor, which turns out to serve the purpose of a slow introduction to No. 7, the final *Allegro*. The seven consecutively numbered sections, with their fluid boundaries, can hardly be considered movements of equal weight and therefore comparable to the sequence in the B flat major quartet, and Beethoven himself in this connection referred to them as “pieces”, which in the context of his times can equally

well be taken to mean “movements” or “sections”.

The work’s layout is just as unconventional as the key of C sharp minor which is used for the outer movements in contrast to the inner movements, which are mostly in brighter major keys. Behind the astonishing novelty, however, some familiar features are to be found. The fugato movement at the start can be understood as a self-sufficient slow introduction which then leads into an equally independent Allegro section. Both movements circle round a single theme, different for each. The theme for the *Adagio* is a variant of the four-note figure which played a prominent part in the earlier A minor quartet, while the *Allegro* takes a rondo theme but, unlike most rondos, does not introduce any other themes to go with it. The contrast between two characters which also lies at the heart of some of the other late quartets is here spread over two movements.

The variation sequence takes the position of slow movement and continues the creation of contrasts. The *Presto*, despite its “alla breve” time signature, stands in for the scherzo that might have been expected, adopting its form but blurring the usual distinction between scherzo and trio sections with its perpetual mobile drive. The *Allegro* seventh movement fulfils all the requirements of a finale: it returns to the home key, is forward-moving and dramatic and, last but not least, returns to the four-note figure of the first movement, thereby

creating an over-arching link between the end and the beginning.

In a work such as the C sharp minor quartet, many listeners in the nineteenth century found the combination of avant-garde use of form and sheer expressive force excessively demanding. They could not find in the explanations of compositional technique any adequate encouragement to help them to understand the music; rather they interpreted it as the expression of Beethoven’s personality. Wagner, for example, took this line when he portrayed the C sharp minor quartet as a graphic description of a day in the life of a heroic spirit, from “melancholy morning devotions” via “renewed longing for life” to “painful renunciation”.

Wagner was not the first to attempt to interpret Beethoven’s music in terms of its inner content. “*Beethoven himself recently admitted that he did not easily compose anything without having a definite preconception or clearly worked-out basic idea,*” Adolf Bernhard Marx informed his readers two years after the composer’s death. Marx was editor-in-chief of Berlin’s *Allgemeine musikalische Zeitung*, the journal which had played such a crucial role in expounding and publicising the composer’s late works. “*The content of the last works seems intimately bound up with their subjectivity and Beethoven’s unique situation. One can understand how his thought processes may appear confused and muddle-headed to a cool, detached observer who remains uninvolved, whereas the heart of the sympathetic,*

receptive friend is open to the outpourings of the 'tone poet's' deepest innermost soul in all the richness of his emotions, memories and sufferings."

A discussion of the F major quartet opus 135 prompted Marx to think about and formulate an interpretation of the content of Beethoven's late works. In this quartet Beethoven returns to the familiar four-movement layout but continues a systematic reevaluation of formerly binding conventions. The opening movement does not begin with a self-contained theme or even a thematic group of motifs but with seemingly unconnected fragments which only gradually come together to form musical and meaningful unities. The *Vivace*, another scherzo not named as such, plays with the organisation of bars like a piece of proto-minimalist music where, for instance, a simple gruppetto-like figure is repeated some fifty times, octaves apart, by the second violin, viola and cello, to accompany an equally strange melody above it. The wondrous slow movement hardly allows the listener to realise how complicated it really is, whereas the Finale announces its hermetic nature more openly. Beethoven gives it the title "*The decision taken with difficulty*" followed by two little musical phrases with words: "*Must it be?*" (*Grave*) and "*It must be!*" (*Allegro*). Beethoven's biographer Anton Schindler records two anecdotes which, he claims, provide the biographical background that solves the riddle of this question-and-answer, but they are just a couple of silly, indeed smutty,

stories which Beethoven did take as the subject of a canon but would never have allowed to enter his conception of a string quartet.

Beethoven takes the verbal motto and fashions it into a musical structure, a sequence of intervals which firstly appears *grave* in a form tending to the minor tonality and evolving into the kernel of a slow introduction, and then appears in a version that turns the interval relationships around and derives from them the main theme of the *Allegro* section. His preoccupation with contrasts, which is evident throughout all the late quartets in various guises, is here taken to its extreme.

Yet the question remains: why did Beethoven resort to the language of words in the final movement of opus 135? Marx feels called upon to interpret the quartet as a "*wistful recollection of happier times now vanished*", and in the fourth movement recognises "*renunciation, with its blend of deep suffering and apparently indifferent resignation which is even capable of assuming a joyful expression and thereby of confronting the bitter, never-resolved question 'Must it be?' and triumphing over it.*" Marx sees Beethoven as Beethoven saw himself from the time he composed the closing movement of the early quartet opus 18 no. 6 in B flat major: not as a composer but a tone poet.

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.

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.

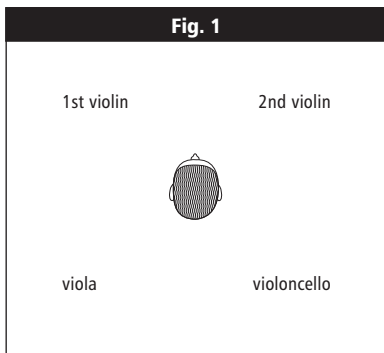
The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focused on you.

Ulrich Oesterle

About this recording

This DVD-Audio completes TACET's "Aurny's Beethoven" cycle. Beethoven's quartets are now available, in stereo on four double CD sets and in Surround Sound on four DVD-Audios.

Once again, with one exception, the entire programme of the fourth part appears in two Surround Sound versions. Firstly in TACET Real Surround Sound: the four musicians are seated in a circle round the listener (see fig. 1). Then, as a bonus, almost everything is



given again in Moving Real Surround Sound. But here the instruments, rather than staying in their places, move about backwards and forwards, sideways, in a circle, the performing space changes, the sound mixture relationships change, even tone colour is no longer taboo in these late Beethoven quartets. The score comes alive, the notes grow and shrink, dance, take on colour ... the opportunities are endless. The other illustrations show examples of the forms this mobility can take.

We could have presented the final movement of op. 130 – composed later than the rest – in Moving Real Surround Sound too. But I decided against doing this because I agree with the musicians of the Aurny Quartet that the "Grosse Fuge" op. 133 would make a more logical finale to op. 130. The op. 130 final move-

ment, therefore, appears only in TACET Real Surround Sound.

Once again my special thanks go to the Auryn Quartet for having made this presentation possible.

Diagrams:

Fig. 1 (Normal seating) Instruments arranged in Tacet Real Surround Sound

Fig. 2 a (outward spiral)

Fig. 2 b (inward spiral)

One of the most frequent principles is that the instruments circle round the listener; this is made particularly graphic in op. 131. Fig. 2 a shows the plan for the first half of the first movement, fig. 2 b second half.

Fig. 3 (two straight lines)

Pitch rising from right to left (e. g. in op. 130, first movement)

Fig. 4 "swaying in time to the music": op. 130, 4th movement

Fig. 5 a (sample line from the score)

Start of the Grosse Fuge in the first violin (extract from the score). The numbers will show in fig. 5b the direction from which the sound is coming.

Fig. 5 b (start of op. 133)

Start of the Grosse Fuge in its spatial rearrangement: semitone steps from left to right, bigger intervals between front and back

Fig. 6 (star)

The instruments appear to be moving round the listener in star formation, e. g. in the first movement of op. 135.

Andreas Spreer

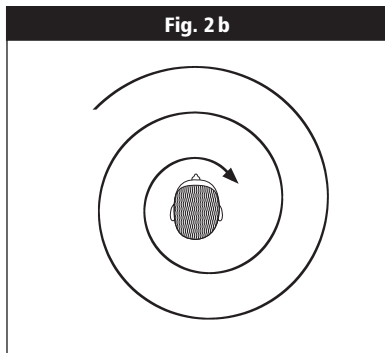
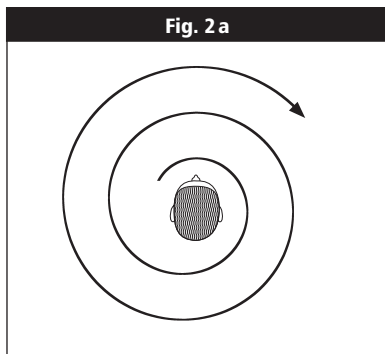
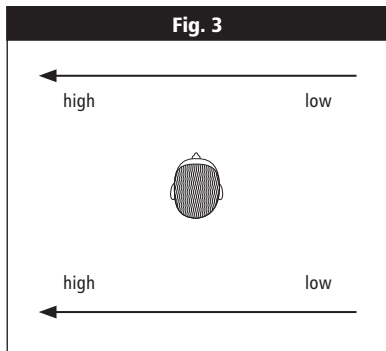
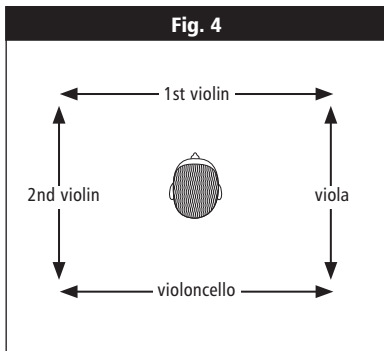
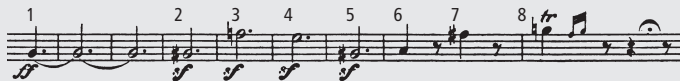
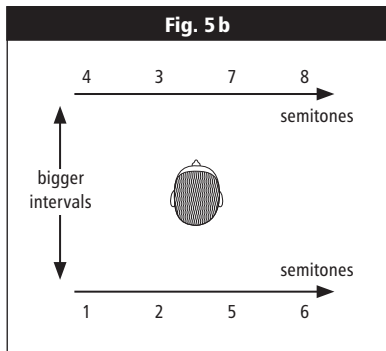
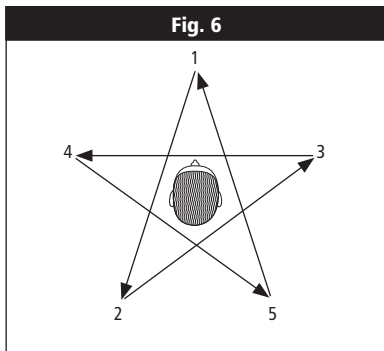


Fig. 3**Fig. 4****Fig. 5 a****Fig. 5 b****Fig. 6**

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

Das B-Dur-Quartett op.130 entstand als letztes der drei dem Fürsten Galitzin gewidmeten Quartette. In manchem erinnert diese Werkgruppe an die fast 20 Jahre zuvor komponierten *Rasumowsky-Quartette* op.59, deren letztes mit einer brillanten Fuge schließt. Die Idee, den Werkzyklus mit einer Fuge zu krönen, griff Beethoven in der ursprünglichen Fassung des Opus 130 auf, die am 21.März 1826 durch das bewährte Streichquartettensemble von Ignaz Schuppanzigh zur Uraufführung gelangte. Während zwei der mittleren Sätze bei diesem Anlass sogar wiederholt werden mussten, bereitete die Finalfuge, ein Satz von mehr als einer Viertelstunde Länge, den Interpreten ebenso große Schwierigkeiten wie den Zuhörern, unter denen so mancher sich fragte, ob „*der taube Tonsetzer ... wahnwitzig gewesen [sei], als er dieses Tonstück ins Leben rief.*“ Aus mancherlei Gründen, unter denen die Ablehnung durch einen Teil des Publikums noch nicht einmal der Wichtigste gewesen sein mag, entschied Beethoven sich später dafür, die Fuge gegen einen Satz von ganz anderem Charakter auszutauschen und das ursprüngliche Finale separat zu veröffentlichen.

Im B-Dur-Quartett führt Beethoven die Erweiterung der Satzzahl weiter, die er im vorangegangenen a-Moll-Quartett bereits erprobt hatte. In der Mitte des Werks stehen

zwei Satzpaare, umrahmt werden sie von zwei ausgedehnten Ecksätzen von jeweils ganz individueller Art. Statt nur eines langsamen Satzes gibt deren zwei, analog verhält es sich mit dem Tanzsatz. Das erste Satzpaar besteht aus einem scherzhaften *Presto* in b-Moll und einem serenadenhaften *Andante con moto, ma non troppo* in Des-Dur. Das zweite Satzpaar ist vom ersten durch einen großen harmonischen Schnitt abgesetzt, denn vom Des-Dur des dritten Satzes ist das G-Dur des vierten Satzes, *Alla danza tedesca*, denkbar weit entfernt. So wie der „Deutsche Tanz“ das gemächlichere Gegenstück zum *Presto* des zweiten Satzes darstellt, so repräsentiert der *Cavatina* überschriebene fünfte Satz einen anderen Typus von langsamem Satz als das *Andante con moto*. Aber auch im Hinblick auf die Charaktere, die den Sätzen zugrunde liegen, lassen sich Korrespondenzen erkennen. Zwei Sätze, die auf je spezifische Weise einen ersten Tonfall ausprägen (*Presto* und *Cavatina*) umrahmen zwei Sätze eher heiterer Art (*Andante von moto* und *Alla danza tedesca*).

Wie schon die ungewöhnliche Anlage des ersten Satzes ahnen lässt, ist das Kontrastieren der Charaktere Programm des Werks. Noch bevor er die ersten Noten zu dem Werk, das schließlich sein Opus 130 wurde, niederschrieb, notierte sich Beethoven in einem Skizzenbuch: „*letztes Quartett mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung*“. In der Tat beginnt das Werk „*ernsthaft und schwergängig*“ mit einem *Adagio, ma non troppo*, doch erweist

sich im Laufe des Satzes, dass es sich bei diesem Beginn gar nicht um eine langsame Einleitung handelte, sondern um den ersten Teil eines Doppelthemas, dessen zweiter, rascher und bewegter Teil mit dem langsamen Abschnitt stetig alterniert und damit jenes Gegenüber kontrastierender Charaktere ausprägt, das nicht nur die Binnensätze erfasst sondern auch das nachkomponierte Finalallegro. Wie der Schlusssatz des e-Moll-Quartetts op. 59, Nr. 2 beginnt auch dieses Finale in der falschen Tonart und landet erst beim zweiten Anlauf auf der richtigen Stufe. Mit der Ernsthaftigkeit einer höchst komplexen Anlage und der heiteren Eleganz des Kehraustons, die hier aufeinander stoßen, lässt Beethoven das Kontrastprinzip kulminieren.

Das ursprüngliche Finale erschien kurz nach Beethovens Tod separat als „Große Fuge“, und zwar unter der Opuszahl 133 in seiner originalen Streichquartettfassung und darüber hinaus auch in einer von Beethoven selbst angefertigten Ausgabe für Klavier zu vier Händen, die von der Streicherfassung in vielen Punkten differiert und als „Opus 134“ eine gewisse Eigenständigkeit beansprucht. Beethoven mag der Aufforderung, eine solche Bearbeitung zu erstellen, nicht zuletzt deshalb nachgekommen sein, weil sich mit ihr den aufgeschlossenen Musikliebhabern die Möglichkeit erschloss, leichter Einblick in die ungeheueren Dichte dieses Stücks zu gewinnen. In langsamem Tempo und in einer dem häuslichen Musizieren angemessenen

Lautstärke gespielt, verlieren viele Passagen, die von frappierender Schroffheit zu sein scheinen, ihren Schrecken und offenbaren eine komplexe Schönheit des Satzes, die im erregten Gegeneinander der Stimmen in vielen Aufführungen verloren zu gehen droht.

Der Auftrag des Fürsten Galitzin hatte Beethoven einen schöpferischen Impuls gegeben, der sich in der Komposition der drei *Galitzin-Quartette* nicht erschöpfte. Unmittelbar nach Fertigstellung des B-Dur-Quartetts wandte sich Beethoven der Ausarbeitung eines weiteren Quartetts zu, jenem in cis-Moll op. 131, das seine Uraufführung erst nach Beethovens Tod erlebte. Das Werk führt die Erweiterung der traditionellen Satzanlage noch weiter als das B-Dur-Quartett: In einer Partiturabschrift für den Schott-Verlag, in dem das Werk 1827 erschien, hat Beethoven durch eine eigenhändige Nummerierung nicht weniger als sieben Werkteile gekennzeichnet, Abschnitte von allerdings recht unterschiedlichem Umfang, die zudem verschiedene Funktionen erfüllen. Nr. 1, ein *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, ist ein fugierter Satz von 120 Takten Länge, der ohne Unterbrechung in die Nr. 2, einen Allegro-Satz in D-Dur von vollkommen konträrem Charakter übergeht. Der sich unmittelbar anschließende Abschnitt Nr. 3 umfasst nur 11 Takte teils rezitativischen, teils virtuosens Charakteren und leitet zur Nr. 4, einem ausgedehnten Variationensatz, über. Nr. 5 ist ein Presto-Satz im Scherzo-Ton, der

unmittelbar in die Nr. 6, ein knappes *Adagio quasi un poco andante* in gis-Moll, mündet, das sich seinerseits als langsame Einleitung zu Nr. 7, dem abschließenden *Allegro*, erweist. Die sieben durchnummerierten Abschnitte, deren Grenzen fließend sind, lassen sich kaum als Abfolge einander gleichberechtigter Sätze, vergleichbar der Satzanlage im B-Dur-Quartett, verstehen, und Beethoven selbst sprach in diesem Zusammenhang stets von „Stücken“, was nach dem Verständnis seiner Zeit sowohl „Satz“ wie auch „Abschnitt“ heißen kann.

Die Satzanlage des Werks ist ebenso ungewöhnlich wie die Tonart cis-Moll, in der die Rahmenteile stehen, während die Binnensätze sich vornehmlich in hellen Durtonarten bewegen. Hinter der verblüffenden Neuheit ist allerdings Vertrautes auszumachen: Der fugierte Satz, mit dem das Werk beginnt, lässt sich als verselbständigte langsame Einleitung verstehen, der sich dann ein ebenso selbständiger *Allegro*-Teil anschließt. Beide Teile kreisen indessen um jeweils nur ein Thema: das *Adagio* um eine Variante jener Viertonfigur, die bereits im a-Moll-Quartett eine prominente Rolle gespielt hat, und das *Allegro* um ein bewegtes Rondotheema, dem sich, anders als bei Rondos üblich, keine weiteren Themen beigesellen. Der Kontrast zweier Charaktere, der auch für andere der späten Quartette grundlegend ist, wird von Beethoven hier auf zwei Sätze verteilt.

Die Position des langsamen Satzes übernimmt die Variationenfolge, in der das Prinzip

der Kontrastbildung weitergeführt wird. Trotz seines Alla-breve-Taktes steht das *Presto* für das zu erwartende Scherzo, dessen Formkonventionen es aufgreift, dabei aber die Grenzen zwischen Scherzo- und Trioabschnitten durch die perpetuum-mobilehafte Motorik verwischt. Das *Allegro* der Nr. 7 schließlich erfüllt alle Bedingungen, die ein Finale zu erfüllen hat: Es kehrt zur Ausgangstonart zurück, ist von vorandrängender Dramatik, nicht zuletzt greift es die Viertonfigur des ersten Satzes wieder auf und spannt so einen Bogen über das ganze Werk.

Durch die Verbindung von avantgardistischer Außenform und expressiver Wucht fühlten sich viele Hörer des 19. Jahrhunderts von einem Werk wie dem cis-Moll-Quartett überfordert. In der Darlegung kompositionstechnischer Sachverhalte sah man keine angemessene Möglichkeit, das Verständnis dieser Musik fördern, wohl aber darin, sie als Ausdruck der Person Beethovens zu interpretieren, so wie es Richard Wagner versuchte, indem er das cis-Moll-Quartett als Tageslauf eines Geisteshelden – von der „*schwermütigen Morgenandacht*“ über die „*neue Sehnsucht zum Leben*“ bis hin zum „*schmerzvollen Ent-sagen*“ – darstellte.

Wagner war nicht der erste, der versuchte, Beethovens Musik von ihrem „Inhalt“ her zu deuten. „*Beethoven selbst hat in der letzten Zeit von sich bekannt ..., daß er nicht leicht ein Stück ohne bestimmte Vorstellung, ohne klar gedachte Grundidee verfaßt*“, teilte Adolf

Bernhard Marx, Chefredakteur der für die Auseinandersetzung und Propagierung der späten Werke des Komponisten so wichtigen *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, seinen Lesern zwei Jahre nach Beethovens Tod mit. *„Der Inhalt der letzten Werke scheint innigst an die Subjektivität und an die besondere Lage Beethovens geknüpft; man begreift, wie dieser Ideengang einem kalt abgeschlossenen, nur aussen verweilenden Betrachter als Verwirrung und Verirrung erscheinen kann, – während sich die Brust des teilnehmenden, nachfühlenden Freundes die tiefste innigste Seele des Tondichters in allem Reichtum seiner Empfindungen, Erinnerungen und Schmerzen ergießt.“*

Anlass für Marx' Überlegungen zur inhaltlichen Deutung der Spätwerke Beethovens war eine Besprechung des F-Dur-Streichquartetts op. 135. In ihm kehrt Beethoven zwar zur vertrauten Viersätzigkeit zurück, führt sein Weiterdenken früher einmal verbindlicher Konventionen jedoch konsequent fort. Kein geschlossenes Thema oder wenigstens ein thematischer Motivverband eröffnen den Kopfsatz, sondern scheinbar unzusammenhängende Splitter, die sich erst nach und nach zu geschlossenen musikalischen Sinneinheiten zusammenfinden. Das *Vivace*, abermals ein Scherzo, das nicht als solches bezeichnet ist, ist ebenso Spiel mit der Taktordnung wie ein Stück Ur-Minimal-Music, wenn nämlich eine simple Drehfigur *„in dreidoppelten Oktaven von der zweiten Geige, Bratsche und vom Violoncell über funfzigte hintereinander*

wiederholt wird als Begleitung einer eben so merkwürdigen Obermelodie“ (Marx). Wie kompliziert er wirklich ist, lässt der wunder-same langsame Satz kaum ahnen, während das Finale seine Exklusivität schon äußerlich kundtut. Beethoven stellt dem Satz ein musikalisch-verbales Motto voran und überschreibt ihn mit *„Der schwer gefaßte Entschluß“* und zwei kleinen textierten Notenzeilen: einem *Grave* zu den Worten *„Muß es sein?“* und einem *Allegro* zu den Worten *„Es muß sein!“* Beethovens Biograph Anton Schindler überliefert zwei Anekdoten, die Aufschluss über den biographischen Hintergrund dieses Frage-Antwort-Spiels geben wollen, doch sind das alberne Geschichten, ja Zoten, die Beethoven allenfalls zum Thema eines Kanons gemacht, nie aber in die Konzeption eines Streichquartetts einfließen lassen hätte.

Aus dem verbalen Motto leitet Beethoven eine musikalische Struktur ab, eine Intervallfolge, die zunächst in einer nach Moll weisenden Gestalt im *Grave* erscheint und der Mittelpunkt einer langsamen Einleitung wird, dann in einer Version, die die Intervallverhältnisse umdreht und daraus das Hauptthema des *Allegro*-Teils gewinnt. Die kompositorische Arbeit mit Gegensätzen, die alle späten Quartette auf vielfältige Weise durchzieht, wird hier noch einmal pointiert auf die Spitze getrieben.

Doch bleibt die Frage, warum Beethoven für den Finalsatz des Opus 135 auf die Wort-sprache zurückgreift. Marx fühlte sich dadurch aufgerufen, das Quartett *„als wehmütige*

Erinnerung an eine entflohne schöne Zeit“ zu deuten, und in dem vierten Satz erkennt er „das Entsagen, das ‚Sich drei ergeben‘ ..., mit seinem Gemisch tiefsten Schmerzes und scheinbar gleichgültigen Dahingehens, das sogar die Miene der Fröhlichkeit annehmen kann – und dabei die herbe Frage: Muss es sein? nie verwindet – überwindet.“ Marx sieht Beethoven so, wie dieser sich seit dem „La Malinconia“ überschriebenen Satzesatz des B-Dur-Quartetts op. 18, Nr. 6 selbst verstand: nicht als Komponist, sondern als Tondichter.

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 eingela-

den. 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 Auryn 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 Auryn Quartett zudem den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten.

Das Auryn 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 Auryn 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 Auryn Quartett bei den Salzburg Passagen im Rahmen der Salzburger Festspiele, beim *Klangbogen Wien* sowie einen dreiteiligen Mendelssohn-Zyklus im Concertgebouw Amsterdam, ferner beim Internationalen Beethovenfest in Bonn. Vor drei Jahren spielte das Auryn Quartett auf Initiative der Kunststiftung NRW in der Tonhalle Düsseldorf einen achttägigen 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 Auryrn Quartett gemeinsam mit etlichen Gästen bestreiten wird, darunter Brigitte Fassbaender, Nobuko Imai und das Prazak Quartett.

Seit Jahren widmet sich das Auryrn 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 Auryrn 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 Auryrn 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.

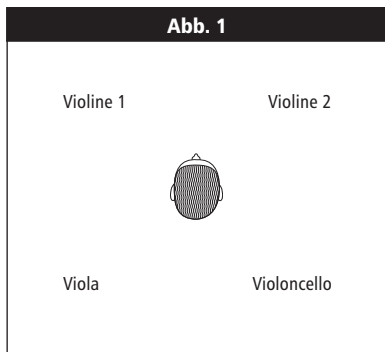
Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Ulrich Oesterle

Zur vorliegenden Einspielung

Diese DVD-Audio beschließt den TACET-Zyklus «Auryns Beethoven». Alle Quartette von Ludwig van Beethoven liegen nun vollständig vor, in Stereo auf vier Doppel-CDs und im Surround Sound auf vier DVD-Audios.

Mit einer Ausnahme erscheint das gesamte Programm des vierten Teiles wiederum in zwei Surroundsound-Versionen. Einmal im TACET Real Surround Sound: Die vier Musiker sitzen im Kreis um den Hörer (s. Abb. 1). Danach folgt als Bonus (fast) alles noch einmal im Moving Real Surround Sound. Doch bleiben die Instrumente hier nicht mehr an ihrem Platz, sondern sie bewegen sich vor und zurück, seitlich, im Kreis, der Raum verändert sich, das Mischungsverhältnis ändert sich, sogar die Klangfarbe ist bei diesen letzten Werken von Beethoven kein Tabu mehr. Die Partitur wird lebendig, die Noten wachsen und schrumpfen, sie tanzen, sie werden bunt ... Unbegrenzte Möglichkeiten tun sich auf. Die weiteren Abbildungen zeigen Beispiele, wie die Bewegung konkret ablaufen kann.



Man hätte den letzten, nachkomponierten letzten Satz von op. 130 auch im Moving Real Surround Sound inszenieren können. Ich habe darauf verzichtet, weil ich ebenso wie die Musiker vom Auryn Quartett die große Fuge op. 133 als Schlusssatz von op. 130 logischer finde. Dieser Satz erscheint also nur im TACET Real Surround Sound.

Noch einmal mein ganz besonderer Dank an das Auryn Quartett, das diese Darstellung ermöglicht hat.

Diagramme:

Abb. 1 (Normalaufstellung)

Aufstellung der Instrumente im TRSS

Abb. 2a (Schnecke weg)

Abb. 2b (Schnecke zurück)

Häufiges Prinzip ist die Drehung um den Hörer herum, realisiert insbesondere in op.

131, hier der Plan für den ersten Satz, Abb. 2 a für die erste Hälfte des Stückes, Abb. 2 b für die zweite.

Abb. 3 (Zwei Geraden)

Tonhöhe ansteigend von rechts nach links (u. a. in op. 130 Satz 1)

Abb. 4

„Schunkeln“ op. 130 Satz 4

Abb. 5 a (Partiturzeile)

Anfang der großen Fuge in der ersten Violine (Partiturausschnitt). Die Zahlen markieren in Abb. 5b die Richtung, aus der der Ton kommt.

Abb. 5 b (Anf. op. 133)

Anfang der großen Fuge in der räumlichen Umsetzung: Halbtonschritte von links nach rechts, größere Intervalle zwischen vorne und hinten

Abb. 6 (Stern)

Sternförmiges Wandern um den Hörer, z. B. im ersten Satz von op. 135

Andreas Spreer

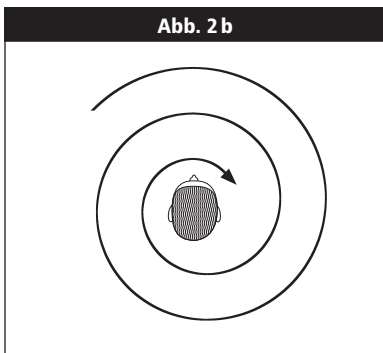
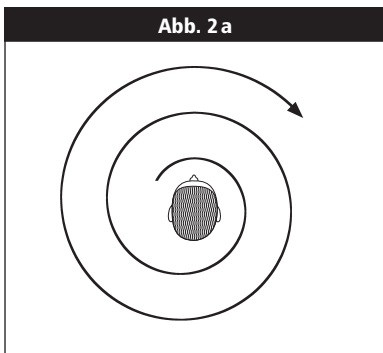
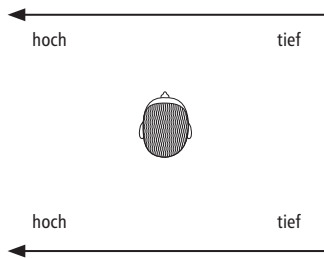
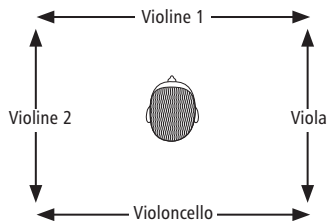
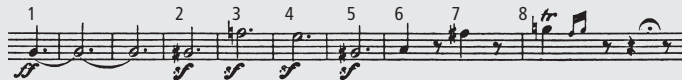
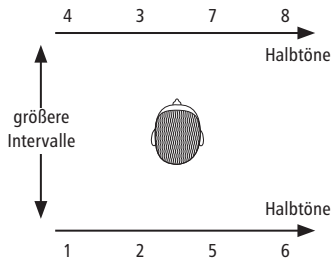
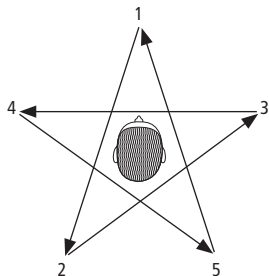


Abb. 3**Abb. 4****Abb. 5 a****Abb. 5 b****Abb. 6**

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

Le quatuor en si^b majeur opus 130, fut le dernier à être composé des trois quatuors dédiés au Prince Galitzine. Sur certains points, ce groupe d'œuvres rappelle les *Quatuors-Razoumovski* opus 59, écrits presque vingt ans auparavant, et dont le dernier se termine par une fugue brillante. Beethoven prit l'idée de couronner ce cycle d'œuvres par une fugue, dans la version originale de l'opus 130, donnée pour la première fois en concert le 21 mars 1826, par l'ensemble de quatuor à cordes, ayant déjà fait ses preuves, de Ignaz Schuppanzigh. Deux des mouvements centraux devant, à cette occasion, être répétés, la fugue finale, elle, un mouvement durant plus d'un quart d'heure, donna du fil à retordre aux interprètes et aux auditeurs, parmi lesquels plus d'un se demanda, si « *le compositeur sourd ... n'avait pas été atteint de démence lorsqu'il avait donné le jour à ce morceau de musique.* » Pour diverses raisons, comme le refus venant d'une partie du public, raison d'ailleurs qui n'avait même pas été la plus importante, Beethoven décida plus tard de remplacer la fugue par un mouvement de tout autre caractère et d'éditer séparément le final d'origine.

Dans le quatuor en si^b majeur, Beethoven continue d'augmenter le nombre des mouvements, expérience qu'il avait déjà faite

dans le quatuor précédent, en la mineur. Au milieu de l'œuvre se trouvent deux paires de mouvements, encadrés, eux, par deux vastes mouvements limitrophes, chacun d'une très grande individualité. Au lieu d'un seul mouvement lent, il y en a deux. Il en est de même pour le mouvement de danse. La première paire de mouvements est composée d'un *Presto* en si^b mineur, à caractère de scherzo, et d'un *Andante con moto, ma non troppo* en ré^b majeur, à caractère, lui, de sérénade. La deuxième paire de mouvements est séparée de la première par une grande césure harmonique, le ré^b majeur du troisième mouvement étant extrêmement éloigné du sol majeur du quatrième, *Alla danza tedesca*. De même que la « Danse allemande » symbolise le pendant nonchalant du *Presto* du deuxième mouvement, le cinquième mouvement, intitulé *Cavatina*, représente, lui, un autre type de mouvement lent que le *Andante con moto*. Vu aussi les caractères sur lesquels sont basés les mouvements, on peut faire certains rapprochements. Deux mouvements exprimant, chacun de façon spécifique, la sérénité (*Presto* et *Cavatina*), encadrent deux mouvements de caractère plutôt joyeux (*Andante con moto* et *Alla danza tedesca*).

Comme le laisse présumer la disposition inhabituelle du premier mouvement, la manière contrastante des caractères est l'idée première de l'œuvre. Avant même d'avoir commencé à écrire les premières notes de l'œuvre, qui devait finalement devenir son

opus 130, Beethoven nota dans un carnet : « *denier quatuor avec une introduction sérieuse et pesante* ». Il est vrai que le quatuor commence « *sérieux et pesant* » avec un *Adagio ma non troppo*. Il apparaît pourtant au cours du mouvement, qu'il n'était, avec un tel commencement, absolument pas question d'une introduction lente, mais de la première partie d'un thème double, dont la deuxième partie, rapide et agitée, alterne, de façon continue, avec le passage lent, exprimant ainsi ces caractères en contraste, ne touchant pas seulement les mouvements intérieurs mais aussi l'*allegro* final composé après. Comme le dernier mouvement du quatuor en mi mineur opus 59, le n°2 commence aussi son final dans la mauvaise tonalité et n'atteint, qu'à la deuxième tentative, le bon degré. Avec le sérieux d'une disposition de haute complexité et l'élégance joyeuse du « ton de dernière danse », qui s'entrechoquent ici, Beethoven laisse culminer le principe du contraste.

Le final original parut séparément, juste après la mort de Beethoven, en tant que « Grande fugue », sous le numéro d'opus 133, dans sa version originale de quatuor à cordes, ainsi que dans une édition pour piano à quatre mains, écrite par Beethoven lui-même, qui diffère en de nombreux endroits de la version pour cordes et qui revendique, en tant que « opus 134 », une certaine originalité. Beethoven se serait plu à élaborer un tel arrangement, venu notamment, pour

donner aux connaisseurs de musique, la possibilité de pénétrer plus facilement l'incroyable densité de cette pièce. Dans un tempo lent et une nuance appropriée à une musique jouée en cercle privé, de nombreux passages, paraissant être normalement d'une rudesse frappante, perdent leur côté effrayant et donnent une beauté complexe au mouvement ; beauté menaçant souvent de disparaître, au beau milieu de la confrontation agitée des voix, lors de l'exécution de cette musique.

La commande du Prince Galitzine avait donné un élan créateur à Beethoven, qui persista tout au long de la composition des trois *Quatuors-Galitzine*. Tout de suite après avoir achevé le quatuor en sib majeur, Beethoven se mit à travailler à un autre, le quatuor en do# mineur opus 131 qui ne fut exécuté, en concert de première, qu'après sa mort. L'œuvre conduit encore plus loin l'élargissement de l'ordre traditionnel des mouvements que dans le quatuor en si^b majeur : dans un duplicata de la partition, destiné à la maison d'édition Schott, chez laquelle l'œuvre parut en 1827, Beethoven n'a signalé dans l'œuvre, par une numérotation faite de sa propre main, pas moins de sept parties ; des passages de dimensions très variées, qui remplissent de surcroît différentes fonctions. Le n°1, un *Adagio ma non troppo e molto espressivo*, est un mouvement fugué, de 120 mesures, qui amène, sans interruption, au n°2, un mouvement *Allegro* en ré majeur, de caractère complètement différent. Le passage n°3,

venant directement après, ne comprend que 11 mesures, de caractère en partie récitatif et en partie virtuose, et amène le n°4, un mouvement très étendu de variations. Le n°5 est un mouvement *Presto* sur un ton de scherzo, qui débouche directement dans le n°6, un bref *Adagio quasi un poco Andante* en sol[#] mineur, qui s'avère être de son côté, l'introduction lente du n°7, un *Allegro* final. Les sept passages numérotés, aux frontières impalpables, ne se laissent à peine appréhender comme une succession de mouvements, égaux les uns les autres, comparable à la disposition des mouvements du quatuor en sib majeur. Beethoven parla lui-même de « pièces », dans ce contexte, pouvant aussi bien, d'après le mode de penser de l'époque, être appelées « mouvements » que « passages ».

La disposition des mouvements dans l'œuvre est aussi inhabituelle que la tonalité de do[#] mineur, dans laquelle se trouvent la première et dernière parties, alors que les parties centrales se déplacent, la plupart du temps, dans les tonalités claires du majeur. Derrière ce Nouveau époustouffant se cache pourtant quelque chose de familier : le mouvement fugué, par lequel commence l'œuvre, se laisse appréhender comme une introduction lente, rendue indépendante, à laquelle succède alors une partie *allegro*, également émancipée. Les deux parties tournent chacune, pendant ce temps, autour d'un seul thème : l'*Adagio* autour d'une variante de la figure de quatre notes, qui avait déjà joué un rôle proéminent dans le quatuor

en la mineur, et l'*Allegro* autour d'un thème agité de forme rondo, auquel ne se rajouteront pas d'autres thèmes, comme dans un rondo habituel. Le contraste de deux caractères, qui est aussi à la base d'autres derniers quatuors, va être, ici, réparti par Beethoven sur deux mouvements.

Le mouvement lent se montre sous la forme d'une suite de variations, dans laquelle le principe de formation de contraste va être poursuivi. Malgré sa mesure alla-breve, le *Presto* prend la place du scherzo habituel, duquel il reprend la forme conventionnelle, effaçant cependant les frontières, entre le scherzo et les passages du trio, par une motorique en forme de *perpetuo-mobile*. L'*Allegro* du n°7 remplit les conditions habituelles d'un final : il retourne à la tonalité originale, est d'une dramatique pressante, reprend notamment la figure de quatre notes du premier mouvement, et fait ainsi de l'œuvre, un tout.

La réunion de la forme extérieure avant-gardiste avec la violence expressive laissèrent de nombreux auditeurs du XIX^{ème} siècle dépassés par une œuvre comme le quatuor en do[#] mineur. On ne vit de possibilité appropriée pour aider à une meilleure compréhension de cette musique, non pas en essayant d'expliquer les techniques de composition, mais en interprétant cette musique comme l'expression même de la personne de Beethoven, comme le fit Richard Wagner, représentant le quatuor en do[#] mineur comme le déroulement d'une journée d'un génie intellectuel

– de la « *prière mélancolique du matin* », en passant par la « *nouvelle nostalgie de vivre* », jusqu'à la « *résignation douloureuse* ».

Wagner ne fut pas le premier à avoir essayé d'interpréter la musique de Beethoven en partant de son « contenu ». Beethoven avait lui-même reconnu les derniers temps « ..., qu'il n'écrivait pas facilement un morceau sans idée précise, sans idée de base clairement définie », fit part, à ses lecteurs, Adolf Bernhard Marx, rédacteur en chef du *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (journal musical de Berlin), si important pour les débats sur les dernières œuvres du compositeur et la propagation de ces dernières, deux ans après la mort de Beethoven. « *Le contenu des dernières œuvres semble être intimement rattaché à la subjectivité et à la position toute particulière de Beethoven ; on comprend, que ce cheminement d'idée puisse paraître désarmant et déroutant à un spectateur isolé, restant à l'extérieur de tout, tandis que le cœur des exécutants, ami compatissant des états d'âme du compositeur, s'épanche sur toute la richesse de ses sensations, de ses souvenirs et de ses douleurs.* »

La raison des réflexions de Marx sur la signification, quant au contenu, des dernières œuvres de Beethoven, fut une discussion sur le quatuor en fa majeur opus 135. Beethoven revint, certes, avec lui, vers la composition familière en quatre mouvements, en continuant toutefois d'approfondir les règles conventionnelles strictes d'antan. Ce n'est

pas un thème fermé ou tout au moins une association thématique de motifs qui ouvrent le premier mouvement, mais apparemment des éclats, n'ayant rien à voir les uns avec les autres, qui ne se rassemblent que peu à peu. Le *Vivace*, de nouveau un scherzo, intitulé seulement autrement, est aussi un jeu avec l'organisation de la mesure, comme un morceau original de Musique Répétitive, quand en effet, une simple figure tournante « *va être répétée, dans trois octaves doubles du deuxième violon, de l'alto et du violoncelle, plus d'une cinquantaine de fois, les unes après les autres, comme l'accompagnement d'une mélodie supérieure aussi étrange* » (Marx). Le merveilleux mouvement lent ne laisse qu'à peine deviner la haute complexité de tout cela, alors que le final signale déjà, dès les premiers abords, son exclusivité. Beethoven fait précéder au mouvement une devise musicale verbale et lui donne le titre de « *la décision difficile* » et y ajoute deux petites lignes de notations musicales accompagnées d'un texte : un *Grave* sur les mots « *Le faut-il vraiment ?* » et un *Allegro* sur les mots « *Il le faut !* ». Le biographe de Beethoven, Anton Schindler, nous a transmis deux anecdotes, qui cherchent à éclaircir le contexte biographique de ce jeu de questions-réponses, mais ce ne sont que des histoires un peu ridicules, plutôt paillardes, que Beethoven aurait pris à la rigueur pour le thème d'un canon, mais qu'il n'aurait jamais utilisées pour la conception d'un quatuor à cordes.

Beethoven tire une structure musicale de la devise verbale : une suite d'intervalles qui apparaît d'abord dans le *grave*, sous une forme tournée vers le mineur, et qui devient le point central d'une introduction lente, puis dans une version qui renverse la situation des intervalles et en extrait alors le premier thème de la partie *Allegro*. Le travail de composition avec les contraires, qui se retrouve de manière très diverse à l'intérieur de tous les derniers quatuors, va être ici encore une fois, avec pertinence, poussé à l'extrême.

Une question demeure toutefois : pourquoi Beethoven eut recours au langage des mots dans le mouvement final de l'opus 135. Marx se sent appelé à interpréter le quatuor « *comme un souvenir mélancolique d'une époque meilleure révolue* », et reconnaît dans le quatrième mouvement « *le renoncement, l'acceptation du destin ..., avec son mélange de douleurs profondes et sa marche inexorable vers l'avant, pouvant même prendre un visage heureux – en ne vainquant ni ne surmontant jamais la dure question : Le faut-il vraiment ?* » Marx voit Beethoven comme celui-ci se voyait lui-même depuis le mouvement final, intitulé « *La Malinconia* », du quatuor en sib majeur opus 18, n° 6 : non en tant que compositeur mais en tant que poète des sons.

Thomas Seedorf

Quatuor Auryñ

Matthias Lingenfelder, premier violon
Jens Oppermann, deuxième violon
Stewart Eaton, alto
Andreas Arndt, violoncelle

Auryñ, 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 Auryñ 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 Auryñ commença d'attirer l'attention par des prix remportés lors de deux des concours les plus renommés – le Concours ARD (de la Radio Nationale Allemande) de Munich et le Concours International de Quatuor à cordes de Portsmouth (Angleterre). En 1987, le Quatuor

Auryn remporta aussi le Concours des Radios Européennes.

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

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

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

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

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

TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrières sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements DVD ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

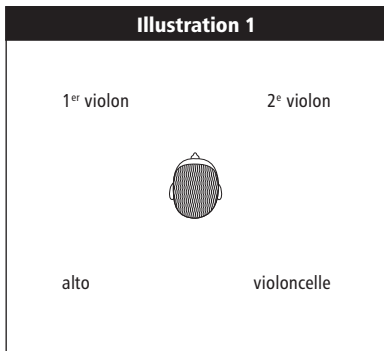
Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Beethoven a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique et non pour que les musiciens se placent es cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Beethoven ne connaissait ni le CD, ni le DVD, l'idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée fr base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

Ulrich Oesterle

Sur l'enregistrement ici présent :

Cet audio-DVD achève le cycle TACET « Beethoven par Auryng ». Tous les quatuors de Ludwig van Beethoven y sont à présent, en stéréo sur quatre double CD et en Surround Sound sur quatre audio-DVD.

A une exception près, paraît le programme complet de la quatrième partie à nouveau dans deux versions Surround Sound. Une fois en TACET Real Surround Sound : les quatre musiciens sont assis en cercle autour de l'auditeur (voir illustration 1). Ensuite suit comme bonus (presque) le tout encore une fois en Moving Real Surround Sound. Pourtant, les instruments ne restent ici plus à leur place mais se déplacent vers l'avant, vers l'arrière, sur les côtés, en cercle, l'espace se transforme, le rapport des



mixages change et même la couleur sonore n'est, dans ces dernières œuvres de Beethoven, plus un tabou. La partition prend vie, les notes grandissent ou rétrécissent, dansent, deviennent multicolores Des possibilités illimitées apparaissent. Les autres illustrations montrent des exemples expliquant comment le déplacement peut concrètement être réalisé.

On aurait aussi pu mettre en scène le dernier mouvement de l'opus 130, ajouté plus tard, en Moving Real Surround Sound. J'y ai renoncé parce que je trouve, tout comme les musiciens du Quatuor Aurnyn, la grande fugue opus 133 comme dernier mouvement de l'opus 130 plus logique. Ce mouvement n'apparaît donc qu'en TACET Real Surround Sound.

Je remercie encore une fois tout particulièrement le Quatuor Aurnyn qui a pu rendre possible cette réalisation.

Diagramme :

Illustration 1 (disposition normale)

Disposition des instruments en TRSS

Illustration 2a (volute éloignée)

Illustration 2b (volute revenue)

Un principe courant est la rotation autour de l'auditeur, réalisée tout particulièrement dans l'opus 131, ici le plan pour le premier mouvement : illustration 2a commencement, 2b fin.

Illustration 3 (deux lignes)

Hauteur des notes ascendante de la droite vers la gauche (entre autre dans l'opus 130, premier mouvement)

Illustration 4 « se balançant » opus 130, quatrième mouvement

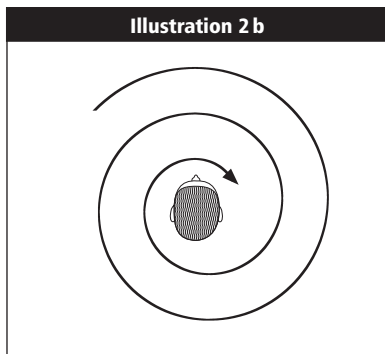
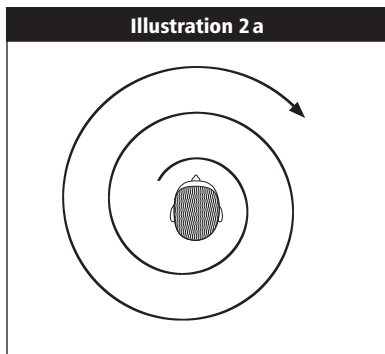


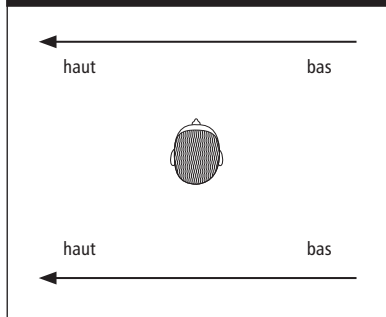
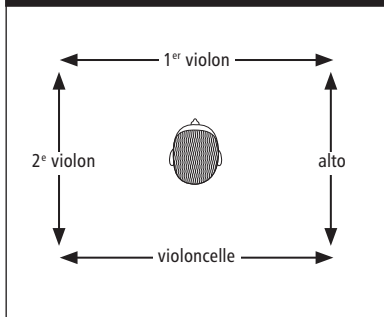
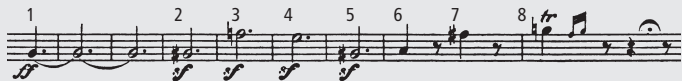
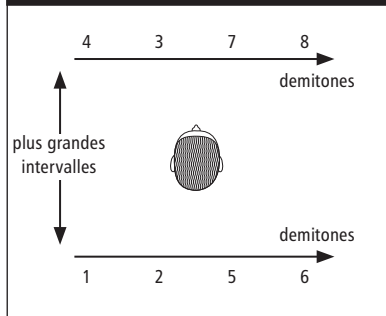
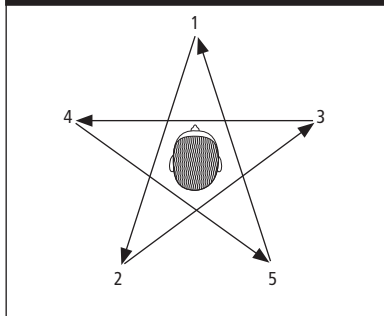
Illustration 3**Illustration 4****Ill. 5 a****Illustration 5 b****Illustration 6**

Illustration 5a (ligne de partition)

Début de la grande fugue au premier violon (extrait de la partition). Les chiffres montrent dans l'illustration 5b d'où provient le son.

Illustration 5b (début de l'opus 133)

Début de la grande fugue avec la transformation dans l'espace : déplacements en demi-tons de la gauche vers la droite, de plus grands intervalles entre l'avant et l'arrière

Illustration 6 (étoile)

Déplacement en forme d'étoile autour de l'auditeur, par exemple dans le premier mouvement de l'opus 135

Andreas Spreer

Further releases on DVD-Audio:

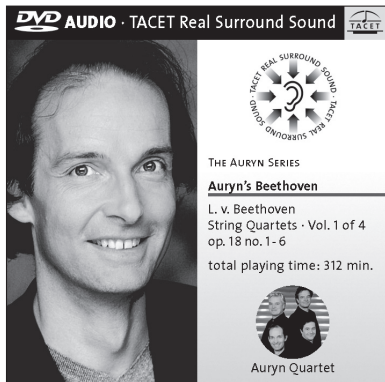
THE AURYN SERIES


Aurn'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. 3 of 4
TACET D 126



DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound 




THE AURYN SERIES


Auryn's Beethoven



L. v. Beethoven
String Quartets · Vol. 2 of 4
op. 59 no. 1-3, op. 74

total playing time: 283 min.



Auryn Quartet

DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound 




THE AURYN SERIES

Auryn's Beethoven

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

total playing time: 204 min.



Auryn Quartet

Impressum

Recorded 2002 – 2004
Deutschlandfunk Kammermusiksaal
Redakteur: Norbert Ely

Technical equipment: TACET

Translations: Celia Skrine (English)
Stephan Lung (French)

Photo *Andreas Arndt*: 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

© 2009 TACET
P 2009 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 this time 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 diesmal 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 einigermäßen gleich bleiben.

3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen DVD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschallnen. 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, klangentstellende 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 subwoofer n'est ici 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.

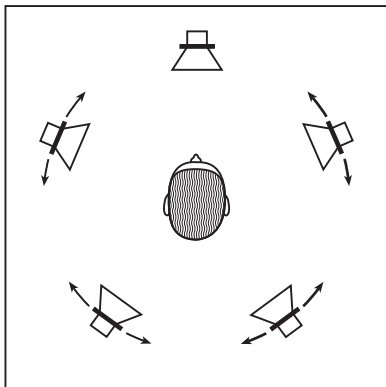
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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.



String Quartets op.130, 131, 133, 135

Quartet in C sharp Minor op.131 38'45

- | | | | |
|---|----|--|-------|
| 1 | 19 | Adagio ma non troppo
e molto espressivo | 6'53 |
| 2 | 20 | Allegro molto vivace | 2'49 |
| 3 | 21 | Allegro moderato | 0'53 |
| 4 | 22 | Andante ma non troppo
e molto cantabile | 14'15 |
| 5 | 23 | Presto | 5'07 |
| 6 | 24 | Adagio quasi un poco andante | 2'00 |
| 7 | 25 | Allegro | 6'45 |

Quartet in B flat Major op. 130

- | | | | |
|----|----|-----------------------------------|-------|
| 8 | 26 | Adagio ma non troppo – Allegro | 13'20 |
| 9 | 27 | Presto | 2'01 |
| 10 | 28 | Andante con moto ma non troppo | 6'47 |
| 11 | 29 | Alla danza tedesca. Allegro assai | 2'41 |
| 12 | 30 | Cavatina. Adagio molto espressivo | 8'07 |
| 13 | 31 | Grande Fugue op.133 | 16'46 |

Quartet in F Major op. 135 25'31

- | | | | |
|----|----|--|------|
| 14 | 32 | Allegretto | 6'37 |
| 15 | 33 | Vivace | 3'16 |
| 16 | 34 | Assai lento, cantante e tranquillo | 8'57 |
| 17 | 35 | » Der schwer gefasste Entschluss
Muss es sein? Es muss sein!
Es muss sein! «
Grave, ma non troppo tratto –
Allegro | 6'39 |

new last movement of op.130:

- | | | |
|----|-----------------|------|
| 18 | Finale. Allegro | 9'54 |
|----|-----------------|------|

Tracks 1-18: TACET Real Surround Sound

Tracks 19-35: TACET Moving Real Surround Sound

Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

Co-Produktion mit

DeutschlandRadio