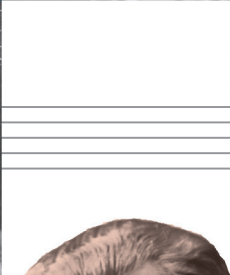
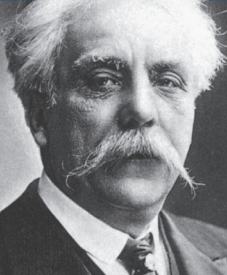


DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound



THE AURYN SERIES VOL. IX

French String Quartets

Claude Debussy
Gabriel Fauré
Maurice Ravel

Auryn Quartet

TACET Real Surround Sound

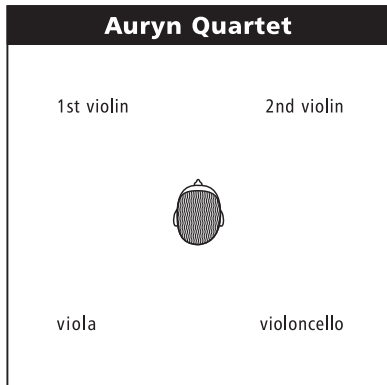
In terms of recording technology the DVD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first audio DVD-A's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

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 Debussy 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 Debussy 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 atten-



tion of the musicians and the sound engineer are focused on you.

If you are able to listen to any one channel of this recording separately you will discover that from each speaker you can hear all four instruments of the Auryn Quartet. And yet listen to them all together and the instruments sound as if they were distributed spatially (see fig.). How can that be? The reason is quite simple. For this recording we integrated phase stereophony, a technique which has dominated audiophile stereo recording since the 1980s, into our TACET Real Surround Sound. Phase stereophony means for example that we hear a sound from the left because it reaches our left ear first, not because it is louder on the

left. However the main reason this technique has been so popular is that the recordings generally sound very natural. They give us a feeling of authenticity, of being right there in the room next to the music and the musicians. It is precisely this impression we were looking for with the “phase surround sound” on this DVD. Let the four “Auryns” captivate you with their overwhelming intensity, performing as if they were just one player.

Andreas Spreer

Dear listeners,

Have you ever thought about what goes into writing a booklet text to a disc?

Those were the opening words to my first booklet text for TACET in 1991. What I wrote then stemmed from my enthusiasm for the violist Hartmut Lindemann; this time I say it for a different reason.

When Andreas Spreer asked me to write the booklet text for the string quartets by Gabriel Fauré (1845–1924), Claude Debussy (1862–1917) and Maurice Ravel (1875–1937), my first reaction was for buzz-words like impressionism, new timbres etc. to go through my head. And shortly afterwards it happened.

Timbres! In German *Klangfarben* or tone-colours! Tone-colours? Hearing or seeing? Seeing by hearing? Or hearing by seeing? Colour hearing? Hearing colours?

All of a sudden I was in the middle of a forest. And I discovered that I knew next to nothing about a subject which crops up again and again and is generally considered familiar. So I looked for information, from the internet and other sources. Confronted with a vast mountain of knowledge I realised the depth of my own ignorance. And at the same time I realised that in “our” booklet I was going to write about something that – as I mentioned – I didn’t know enough about myself, and could do little more than offer you a few mosaic pieces in a picture which is “open on all sides” and hope that you the reader will be inspired to pursue this topic further yourself.

Of course the subject is anything but new. The scientific term is:

Synaesthesia

Reference books tell us: *Synaesthesia/synaesthesia* (Greek: *synaisthesis* = *parallel sensation*) (*double or secondary sensation; blending of various senses (smell, eyesight, hearing and touch)* so that the stimulation of one sense simultaneously stimulates another. For example association of colours or tones or sense of movement etc.: **colour hearing, sound seeing** and their linguistic expression, also in daily speech. In poetry a form of metaphoric expression which describes unusual sensations by referring to imaginary ones – e.g.: shouting green, loud red, light (= high) and dark (= low) notes, warm colours, deep black bass etc.

All types of connection between optical and acoustic qualities are known as synopsis, and if different colours are involved chromatic synopsis.

You have guessed right: synaesthesia affects all our senses. Synaesthesia is possible in all imaginable combinations.

The connection between hearing and the vision it summons up is known as colour-hearing.

Let us view it the other way round: if our senses are intact we experience and store our impressions simultaneously with all our senses! We automatically combine these impressions into complex “mental models” of our surroundings. Every one of us will immediately think of a wealth of examples – NOT only “visualised”. If for example we recall a person, our brain presents us their appearance, smell, voice, behaviour, typical gestures or gait etc. Regardless of what we know about our brain and its workings, those stimuli from hearing, seeing, tasting, feeling, smelling and movement are “somehow” interconnected. At least functionally they are inseparable.

If we think of the wide span between what is “normal” and what is “distorted” by shock, drugs, injury, illness or genetic defects, then we are faced with an enormous range of possibilities where synaesthesia can manifest itself.

Specific examples

In 1903 the Viennese music researcher and composer Robert Lach, who possessed perfect pitch, described seeing all major and minor

tones, intervals, instruments and voices, in other words music and language, in colour right up to “*magnificent kaleidoscopic pictures*” or in one particular case as “*a shimmering, shining, glittering sea of flames*”.

In 1937 Mr Friedrich Daub was described as using his “*synoptic perfect pitch*” to see a complete circle of fifths, from WHITE for C ascending to pronounced RED and descending as BLUE.

In 1938 similar skills were described of a nine-year-old blind boy.

In the course of my search I came across a report by the psychologist Carl Stumpf (1848–1936 and respected in his day) about Smetana: “*Professor Zaufal, who treated Smetana at the onset of his disorder which from the start was clearly of a nervous nature, told me that at the time he ... was pursued by most unpleasant vulgar melodies... Furthermore Smetana was able to ‘play the harp’ on his auricle simply by touching it in different places: The composer informed me about this phenomenon in a second letter: ‘Once towards evening (in the early years of the deafness) I was sitting on a promenade bench and happened to stroke ... my ear lobes with just one finger. I then heard notes which were as short as the beat of the fingers on the earlobe or the outer ear. This condition only lasted for a few years. The notes sounded individually, never together, just F, G, C etc. It was impossible to make both ears sound. Notes were produced most successfully if I touched the bottom of the earlobe lightly and*

briefly. *The note itself was similar in timbre to a mezza voce sung bass voice. The notes had no musical context.*"

For Mr Matthias Waldeck in 2002 there is no doubt: *"A circular saw sounds reddish and looks like a narrow, frayed crescent moon."* He described a piano note as a red hemisphere open at the top. This 46-year-old man has the neurological capacity to link different senses such as hearing and sight. He is synaesthetic. *"I react to everything I hear with a colour and a shape."* Tests have proved that the shapes and colours in Waldeck's head are not imagined. Using magnetic resonance imaging (MRI), Professor Hinderk Emrich examined the brain activity of test persons. When the doctor played music to Waldeck, his hearing and vision centres showed more activity than those of non-synaesthetics. Also the feeling centre of his brain, the limbic system, was highly activated. Emrich concluded from his results that everybody links and assesses their impressions via a *"limbic bridge"*. With synaesthetics, unusually high activity in this section of the brain is responsible for the mixture of senses.

"It has not been quite explained why the sufferers cannot separate the different senses," said Professor Hinderk Emrich, head of the Department of Clinical Psychiatry and Psychotherapy at Hanover Medical College. But the foundations are laid in the first 24 months of life. *"Indeed it is suspected that all babies are capable of synaesthesia."* At this stage the

brain has not yet decided which impression should be transferred to which sense. Not until later does a child separate the various sense channels. For some – the synaesthetics – the intensive and insoluble connection remains.

Last minute

"Creating a booklet/cover text" – there you are again. Really the whole text was finished. And only then did an obvious thought occur to me: what do my musician friends have to say on the subject? May I make it clear from the start that most of them are capable of more or less pronounced sound-hearing – but to a very varied extent.

For example, Friedemann Amadeus Treiber's colour sensations are stimulated most intensely by complex chords.

A glance aside

So hearing seems to be far from a "simple" matter, particularly as people can obviously sense "doubly".

Questions creep into our heads almost unbidden: when we hear something WHAT comes into our consciousness and HOW? Could it be that the same stimuli produce such different mental images from person to person that it is impossible to communicate without constant misunderstanding?

Inspired by the name Smetana I finally looked in for the term colour listening in my musical encyclopaedia – and found an extensive article followed by an equally comprehensive one about colour music.

An early literary source about colour hearing is the dissertation *Historia naturalis duorum leucaethiopum auctoris ipsius et sonoris eius* by G. T. L. Sachs written in 1812. Other research goes further back in time.

Perhaps we should even assume that such an ancient, i. e. genetic phenomenon "went without saying" like other bodily functions and thus did not inspire discussion until later when "aspiring scientific" thinking began separating and studying individual phenomena. In any case reports of this phenomenon go back to ancient times. Apelles is said to have painted thunder; references are particularly to be found in the Indian Vedas.

This study of colour hearing led various people to try building "colour pianos" (e. g. 1722/23 Mr. L.-B. Castel) or create "colour music". Newton made a study of "colour harmony". Modern media shamelessly and insidiously use "colour music" to stimulate our purchasing needs ...

As I described already, attempts at more precise results have been made using MRI scanners. And what has recently been featured in the sensation media and in serious journals is not so new at all.

While working on this text I asked a few musicians. About half possess no trace of multiple sensation. With the others there was a wide range of results. The most baffling aspect I found was that musicians with strong colour-hearing find it so normal that they are even surprised normal people do not share their ability.

We know of Scriabin or Messiaen for example that colour-hearing was quite natural to them. Messiaen wrote specifically in his *Livre de Saint Sacraments*: "grey and mauve-coloured", "blue violet", "complementary colours overlapping, acrid green on reddish-brown, yellow on violet", and chords were to "sparkle in all colours of the rainbow" ...

I do not know if Fauré, Debussy or Ravel were capable of colour hearing. One of the usual chamber music guides says of Debussy: "*Melody, rhythm and harmony have blended into a new value: into colour*". And of Ravel: "... not sensed as a drawing but as a painting, basically only in colour". If talk jumps completely from "acoustic" to "optical", perhaps we should ask ourselves whether it was Debussy and Ravel who were "colour hearers" or just the author of the article.

From Debussy's letters we can deduce that he enjoyed an excellent sense of real colours. For example, he sent precise colour instructions for a score to his publisher Jacques Durand:

Dear friend, ... It seems to me that the tone of the original colour is too harsh. I have a wonderful suggestion to make, namely the following combination: ... The blue would be the same as the blue of the address here and the gold matt gold ...

Believe me that I would be eternally grateful to you if you could flatter my publishing mania; like all madmen I am easily approached from this side.

In great friendship, Claude Debussy.

Communication about music can easily become highly “Babylonian”. For this reason I do not want to tell you any more about the quartets: after all, you are bound to “view” it differently ...

A few short comments nonetheless

Gabriel Fauré, the first-born of the three composers here, did not write his Quartet op. 121 until 1923/24, i.e. shortly before he died. His health was already broken; his deafness had advanced so far that he could neither play nor hear music, because he could only hear harsh dissonances; his eyesight too was failing. Philippe Fauré-Fremiet: *“The last compositions from which one imagines fear and despair because they were written by a sick old man are in fact pure music, a universe of their own; they radiate uplifting spirituality over the real world.”*

Debussy’s String Quartet which he wrote in 1893 was first performed by the Ysaÿe Quartet in the same year at the *Société Nationale*. The “experts” were more alarmed than at the first performance of *La Demoiselle élue* a few months before. But success was assured after a few repetitions. Debussy then composed a second quartet. He wrote to Chausson: *“... I shall write a new quartet which is to be for you ..., I shall try to refine my sense of form ...”*

Ravel gave his string quartet which he wrote between December 1902 and April 1903 the dedication: *“to my dear master Gabriel Fauré”*.

Debussy wrote to Ravel: *“In the name of the gods of music and in my own: alter nothing of what you have written in your quartet!”*

Ravel then revealed later: *“It was not until I first heard <L’Après-midi d’un Faune> that I knew what music is.”*

Even if we cannot help “seeing everything differently”, yet we can still join in the respect which the composers accorded each other, and with gratitude.

Wolfgang Wendel

Auryñ Quartet

Matthias Lingenfelder, 1st violin
Jens Oppermann, 2nd violin
Stewart Eaton, viola
Andreas Arndt, violoncello

For nineteen years now, Auryñ, 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 Auryñ 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. The last ten years have seen quite a number of releases:

TACET 5 / Franz Schubert / Quartet G major and Quartet Movement C minor

TACET 15 / B. Britten / Quartets no. 2 and 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quartets op. 71

TACET 38 / Beethoven / Quartets B major op. 130 and Fugue op. 133

TACET 69 / Joseph Haydn / Die sieben Worte

TACET 94 / Felix Mendelssohn Bartholdy / Octet op. 20, Quartet op. 44 No. 1 (*also available on DVD-Audio*)

TACET 102 / R. Schumann / String quartets

TACET 110 / Franz Schubert / String Quintet in C major D 956 op. posth. 163 (*also available on DVD-Audio*)

and a complete recording of Schubert's string quartets on CPO.

TACET Real Surround Sound

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

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

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

Gegen das Argument, Debussy 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: Debussy kannte weder die CD noch die DVD. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Auryn Quartett

1. Violine

2. Violine



Viola

Violoncello

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.

Wer sich einen beliebigen Kanal dieser Aufnahme einzeln anhören kann, wird dabei feststellen, dass auf jedem Lautsprecher alle 4 Instrumente des Auryn Quartetts zu hören sind. Trotzdem ertönen sie beim Zusammenklang verteilt (s. Abb.). Wie das? – Eigentlich ganz einfach. Bei dieser Aufnahme wurde die Phasenstereofonie, die von den 80er und 90er Jahren bis heute die audiophile Stereo-Aufnahmeszene dominiert, in den TACET Real Surround Sound einbezogen. Phasenstereofonie heißt:

Wir hören Schall z. B. von links, weil er früher am linken Ohr ankommt, und nicht, weil er dort lauter ankommt als am rechten. Die Beliebtheit dieses Aufnahmeverfahrens liegt jedoch weniger an diesem Umstand als daran, dass solche Aufnahmen häufig sehr natürlich klingen. Sie vermitteln das Gefühl von Echtheit, von Dabeisein im Raum direkt mit der Musik und den Musikern. Genau auf diesen Eindruck kam es uns beim vorliegenden „Phasen-Surround-Klang“ an. Lassen Sie sich betören von der überwältigenden Intensität, mit der die vier „Auryns“ miteinander musizieren, als wären sie ein einziger Musiker.

Andreas Spreer

Sehr geehrte Hörerinnen und Hörer,

haben Sie sich über das Zustandekommen eines Schallplattentextes schon einmal Gedanken gemacht?

Mit diesen Worten begann mein erster Booklet-Text für TACET im Jahre 1991. Was damals der Begeisterung für eine Einspielung mit dem Bratscher Hartmut Lindemann entsprang, steht uns dieses Mal aus einem ganz anderen Grund bevor.

Als mir Andreas Spreer den Text für die Streichquartette von Gabriel Fauré (1845–1924), Claude Debussy (1862–1917) und Maurice Ravel (1875–1937) in Auftrag gab, standen mir natürlich zunächst Reflexe zu Stichworten

wie Impressionismus, neue Klangfarben usw. vor Augen. Kurz danach passierte es.

Klangfarben! Klangfarben? Hören oder Sehen? Sehen durch Hören? Oder Hören durch Sehen? Farbhören? Farbenhören?

Unversehens stand ich mitten im Wald. Über ein Thema, über das man immer wieder stolpert, von dem man meint es sei einem geläufig, wusste ich wenig bis nahezu nichts. – Also Informationen einholen, auch übers Internet. Angesichts der sich auftuenden Informationsfülle wurde mir meine Unbedarftheit erst so richtig klar. Genau so schnell war klar: in „unserem“ Booklet werde ich über etwas schreiben, zu dem ich – wie gesagt – selbst nicht genügend weiß – und kann dabei fast nicht mehr tun, als Ihnen einige Mosaiksteinchen in einem „nach allen Seiten offenen“ Bild bieten und hoffen, dass Sie als Leser angesteckt werden, sich dieses Themas selbst weiter annehmen.

Natürlich ist die Thematik alles andere als neu. Die Wissenschaft nennt die Erscheinung:

Synästhesie

Nachschlagewerke belehren uns: **Synästhesie** (griech.: *synaisthesis* = *Zugleichempfinden*) (*Doppelempfinden oder sekundäres Empfinden. Verschmelzung verschiedenartiger (Geruchs-, Gesichts-, Gehörs- und Tast-) Empfindungen, indem die Reizung des einen Sinnesorgans nicht nur die ihm eigene Empfindung, sondern auch eine Erregung und Mitempfindung eines anderen Sinnesgebiets hervorruft.*

– Daher Zuordnung von Farben und Tönen oder Bewegungsempfindungen u. ä. Sinneseindrücke: **Farbhören, Klängesehen** und deren sprachlicher Ausdruck, schon in der Alltagssprache. – In der Dichtung eine Form des metaphorischen Ausdrucks, der das Außergewöhnliche der Empfindung durch willkürliche Verknüpfung von Vorstellungsgebieten wiedergibt. – *Bsp.:* schreiendes Grün, knallrot, helle und dunkle Töne, warme Farben, tief-schwarzer Bass etc.

Alle Arten der Verknüpfung zwischen optischen und akustischen Qualitäten heißen *Synopsie*, bei Beteiligung „bunter“ Farben *chromatische Synopsie*.

Sie ahnen zu Recht: Synästhesie betrifft all unsere Sinne! Synästhesie ist in allen daraus denkbaren Kombinationen möglich!

Die Verbindung zwischen auslösendem Hören und dadurch hervorgerufenem Sehen bezeichnet man als Farbenhören.

Betrachten wir gleich auch die umgekehrte Richtung: bei intakten Sinnen erfahren und speichern wir unsere Umwelt gleichzeitig mit allen unseren Sinnen! Wir kombinieren diese Eindrücke zwangsläufig miteinander zu komplexen „mentalenen Modellen“ unserer Umwelt. Jeder von uns wird sofort eine Fülle von Beispielen vor sich – eben NICHT nur „vor Augen“ – haben. Wenn wir uns z. B. an einen Menschen erinnern, präsentiert uns unser Gehirn sein Aussehen, seinen Geruch, seine Stimme, sein Verhalten, seine typischen Bewegungen usw. usw. – Egal was wir über unser Hirn und seine

Arbeitsweisen wissen: die durch Hören, Sehen, Schmecken, Fühlen, Riechen, Motorik empfangenen Reize sind von vornherein „irgendwie“ miteinander verbunden. Sie sind zumindest funktional gar nicht voneinander trennbar.

Wenn wir dann noch an das weite Feld zwischen „normalem“ und durch Schocks, Drogen, Verletzungen, Krankheiten bis hin zu genetischen Defekten usw. usw. „gestörtem“ Funktionieren denken, tut sich ein riesiges Areal an Synästhesie-Erscheinungsmöglichkeiten auf.

Konkrete Beispiele

Der absolut hörende Wiener Musikforscher und Komponist Robert Lach beschrieb 1903 seine Fähigkeit, alle Dur- und Moll-Töne, Intervalle, Instrumente, Stimmen, im Grunde Musik und Sprache in Farben bis hin zu „*prachtvollen kaleidoskopartigen Bildern*“ oder in einem bestimmten Fall als „*ein leuchtendes, schillernes, Glitzerndes Flammenmeer*“ zu sehen.

Bei einem Herrn Friedrich Daub wird 1937 beschrieben, dass er mittels seines „*synoptischen absoluten Gehörs*“ einen kompletten Quintenzirkel sieht, und zwar von WEISS für C aufsteigend zunehmend als ausgeprägtes ROT, absteigend als BLAU.

Ebenfalls 1938 werden ähnliche Fähigkeiten bei ein 9-jährigen blinden Jungen beschrieben.

Beim Suchen kam mir auch ein Bericht des in seiner Zeit bedeutenden Psychologen Carl Stumpf (1848–1936) über Smetana unter: „*Herr Prof. Zaufal, welcher Smetana zu Beginn seines offenbar von vornherein nervösen Lei-*

dens behandelte, erzählte mir auch, dass derselbe damals ... von den unleidlichsten ordinärsten Melodien verfolgt wurde ... Ferner habe Smetana auf der Ohrmuschel ‚Harfe spielen‘ können, indem die Berührung ihrer verschiedenen Teile Töne erzeugt. Über letztere Erscheinung gibt mir der Componist in einem zweiten Briefe folgende Auskunft: ‚Ich sass einmal (in den ersten Jahren der Taubheit) gegen Abend auf einer Promenadenbank und streifte zufällig ... meine Ohrlappen nur mit einem Finger. Darauf klangen im Ohre Töne, so kurz als der Schlag der Finger auf die Ohrlappen oder die äusseren Ohren war. Der Zustand hat aber nur wenige Jahre gedauert. Die Töne erklangen nur einzeln, nie ensemble, also f, g, c etc. Beide Ohren zum Klingen zu bringen war unmöglich. Am besten gelang das Tönen, wenn ich die untersten Ohrlappen kurz und leicht touchirte. Der Ton selbst war in der Färbung ähnlich der mätta voce gesungenen Bassstimme. Die Töne hatten keinen musikalischen Zusammenhang.‘

Für einen Herrn Matthias Waldeck gibt es im Jahre 2002 keinen Zweifel: *„Eine Kreissäge klingt rötlich und sieht dabei aus wie eine schmale ausgefranzte Mondsichel.“* Einen Klavieren beschreibt er als eine rote, nach oben offene Halbkugel. Der 46-Jährige hat die neurologische Fähigkeit, unterschiedliche Sinne wie Hören und Sehen miteinander zu verknüpfen. Er ist Synästhetiker. *„Ich reagiere auf alles, was ich höre, mit einer Farbe und einer Form.“* – Dass die Formen und Farben in Waldecks Kopf keine Einbildung sind, habe eine

Versuchsreihe gezeigt. Professor Dr. Hinderk Emrich untersuchte in einem Kernspintomographen die Gehirnaktivität von Versuchspersonen. Spielte der Mediziner bei dem Experiment Waldeck Musik vor, waren im Gegensatz zu Nicht-Synästhetikern sowohl Hör- als auch Sehzentrum des 46-Jährigen aktiv. Zudem war noch das Gefühlszentrum des Gehirns, das limbische System, stark erregt. Aus den Ergebnissen schließt Emrich, dass bei allen Menschen Wahrnehmungen über eine „*limbische Brücke*“ verknüpft und bewertet werden. Bei Synästhetikern sei eine überhöhte Aktivität dieses Gehirnbereichs schließlich für die Vermischung von Sinneseindrücken verantwortlich.

„Warum die Betroffenen die verschiedenen Sinneseindrücke nicht trennen können, ist noch nicht verstanden“, sagt Professor Dr. Hinderk Emrich, Leiter der Abteilung für Klinische Psychiatrie und Psychotherapie der Medizinischen Hochschule Hannover. Die Grundlage werde jedoch in den ersten 24 Lebensmonaten gelegt. *„Man vermutet sogar, dass alle Säuglinge zur Synästhesie fähig sind.“* Im Gehirn sei zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden, welcher Eindruck welchem Sinn zuzuordnen sei. Erst später trenne ein Kleinkind die verschiedenen Sinneskanäle. Bei manchen bleibt die intensive und nicht lösbare Verbindung erhalten – den Synästhetikern.

Auf den letzten Drücker

„Zustandekommen eines Schallplattentextes“
– da sind Sie jetzt wieder hautnah dran. Eigent-

lich war der Gesamttext schon fertig. Erst da fiel mir das eigentlich Nächstliegende ein: Was sagen denn die mir bekannten Musiker dazu? Um es vorweg zu nehmen: die meisten verfügen über mehr oder weniger ausgeprägtes Farbhören – allerdings in sehr individuellen Ausprägungen.

So werden z. B. Friedemann Amadeus Treibers Farbsensationen am intensivsten durch komplexe Akkorde erregt.

Seitenblicke

Hören scheint also gar keine so „einfache“ Sache zu sein, insbesondere wenn man offenbar „doppelt“ empfinden kann.

Da schleichen sich fast von alleine Fragen ein: WAS kommt bei jedem von uns beim Hören WIE in unserem Bewusstsein an? Weichen durch die gleichen Auslöser erzeugten *Inbilder* bei verschiedenen Personen nicht so weit voneinander ab, dass eine Verständigung darüber zwangsläufig zu ständigen Missverständnissen führt?

Ausgelöst durch den Namen Smetana schaute ich endlich in der MGG nach Farbhören – und fand einen äußerst umfangreichen Artikel, gefolgt von einem ebenso umfangreichen Artikel über *Farbenmusik*.

Zu Farbenhören wird als eine frühe wissenschaftliche Literatur-Quelle die Dissertation *Historia naturalis duorum leucaethiopum auctoris ipsius et sonoris eius* eines Herrn G. T. L. Sachs aus dem Jahre 1812 erwähnt. Weitere Spuren führen sehr weit zurück.

Vielleicht müssen wir sogar annehmen, dass ein entwicklungsgeschichtlich so altes, sprich genetisch verankertes Phänomen lange Zeit so „selbstverständlich“ wie alle anderen Körperfunktionen war, dass man gar nicht weiter darüber nachdachte und erst „aufstrebendes wissenschaftliches“ Denken mit der Aufspaltung in Einzelphänomene und deren Untersuchung begann. Jedenfalls lassen sich Schilderungen des Phänomens bis ins Altertum nachweisen, Apelles soll den Donner gemalt haben; insbesondere finden sich Hinweise in den indischen Vedas.

Die Beschäftigung mit Farbhören veranlasste verschiedene Leute zu Versuchen, „Farb-Klavierre“ (so z. B. um 1722/23 ein Herr L.-B. Castel) oder überhaupt „Farbenmusik“ zu produzieren. Newton verfasste eine Lehre von der „Farbenharmonie“. Moderne Medien schleichen sich mit unverfroren geschickt erstellter „Farbenmusik“ weit in unsere Kaufwilligkeit hinein ...

Wie oben geschildert, versucht man inzwischen mittels Kernspintomographen „Genaueres“ heraus zu bringen. Und was gerade in allerletzter Zeit sowohl durch die Sensations-Medien als auch durch die Fachliteratur geht, ist – wie ebenfalls gesehen – so neu gar nicht.

Während der Arbeit am vorliegenden Text habe ich auch einige Musiker befragt. Etwa die Hälfte der befragten verfügt auch nicht in Ansätzen über Mehrfachempfindungen. Beim „Rest“ ergab sich ein sehr weites Erscheinungsbild.

feld. Am verblüffendsten war für mich die Erfahrung, dass gerade die Musiker mit dem ausgeprägtesten Farbhören diese Fähigkeit für so selbstverständlich hielten, dass sie mit dem Nichtvorhandensein bei anderen Leuten überhaupt nicht rechneten.

Von Scriabin oder Messiaen z. B. wissen wir, dass ihnen Farbhören völlig selbstverständlich war. Messiaen schrieb in seinem Livre de Saint Sacrements ausdrücklich „*grau und malvenfarbig*“, „*blaues violett*“, „*Komplementärfarben übereinander, beißendes grün auf braunrot, gelb auf violett*“ und Akkorde „*in denen alle Regenbogenfarben strahlen*“ vor ...

Ich weiß nicht, ob Fauré, Debussy oder Ravel über Farbhören verfügten. Einer der gängigen Kammermusikführer formuliert bei Debussy: „*Melodie, Rhythmus und Harmonie sind zu einem neuen Wert zusammengeschmolzen: zur Farbe*“ und bei Ravel: „*... nicht zeichnerisch, sondern malerisch, ja im Grunde nur farbig empfunden*“. Wenn hier die Sprache von „Akustik“ völlig zu „Optik“ überspringt, müssen wir uns vielleicht doch fragen: haben nun Debussy und Ravel „farbhören“ können – oder nur der Verfasser dieser Darstellung?

Debussys Briefen jedoch kann man entnehmen, dass er mit Sicherheit über einen exzellent ausgebildeten realen Farbsinn verfügte. Seinem Verleger Jacques Durand schrieb er z. B. die farbliche Gestaltung der Notentitelblätter sehr genau vor.:

Lieber Freund, ... mir scheint jetzt, dass der Ton der ursprünglichen Farbe zu hart sein wird.

Ich schlage Ihnen etwas Herrliches vor, und zwar die folgende Kombination: ... Das Blau würde das der Adresse hier oben sein, das Gold mattes Gold ...

Glauben Sie mir, ich bin Ihnen unendlich dankbar, wenn Sie meiner Editionsmanie schmeicheln; wie alle Wahnsinnigen nimmt man mich leicht von dieser Seite.

In herzlicher Freundschaft, Claude Debussy.

Die Kommunikation über Musik kann also sehr leicht „babylonisch“ ausfallen. Deswegen möchte ich Ihnen zu den Quartetten eigentlich nichts mehr erzählen – Sie „sehen“ es ja doch anders ...

Trotzdem einige kurze Anmerkungen

Gabriel Fauré, der erstgeborene der hier versammelten Komponisten, schrieb sein Quartett op. 121 erst 1923/24, also kurz vor seinem Tod. In dieser Zeit war Faurés Gesundheit bereits total zerrüttet. Seine Taubheit war so weit fortgeschritten, dass er Musik weder spielen noch hören konnte, weil er nur noch grelle Dissonanzen wahrnahm. Auch seine Sehkraft ließ nach. Philippe Fauré-Fremiet: „*Die letzten Kompositionen, aus denen man zuweilen Angst und Verzweiflung herauszulesen glaubt, weil man sie von einem kranken Greis geschrieben weiß, sind in Wirklichkeit reine Musik, ein Universum für sich und strahlen eine sich über die reale Welt erhebende Geistigkeit aus.*“

Debussys 1893 komponiertes Streichquartett wurde im Entstehungsjahr vom Ysaÿe-Quartett in der Société Nationale uraufgeführt.

Die „Fachleute“ waren noch deutlicher aufgebracht als bei der Uraufführung von *La Demoiselle élue* einige Monate vorher. Aber der Erfolg stellt sich nach einigen Wiederholungen ein. Debussy begann danach mit der Komposition eines zweiten Quartettes. An Chausson schrieb er: „ ... *Ich werde ein neues Quartett schreiben, das für Sie sein soll ..., ich werde versuchen, meinen Formsinn zu veredeln ...*“.

Ravel versah sein zwischen Dezember 1902 und April 1903 entstandenes Streichquartett mit der Widmung „*an meinen lieben Meister Gabriel Fauré*“.

Debussy schreibt an Ravel: „*Im Namen der Götter der Musik und meinem eigenen: Ändern Sie nichts an dem, was Sie von Ihrem Quartett niedergeschrieben haben!*“

Ravel wiederum bekannte später: „*Erst seit ich zum erstenmal «L'Après-midi d'un Faune» gehört hatte, wusste ich, was Musik ist.*“

Wenn wir auch zwangsläufig „alles anders sehen“, können wir uns doch der Achtung, die sich die Komponisten gegenseitig erwiesen, – jeder in seiner „Sichtweise“ – dankbar anschließen.

Wolfgang Wendel

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 nun schon seit zwanzig Jahren eines der herausragenden Streichquartette seiner Generation. 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 renommierten Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen – dem ARD-Wettbewerb in München und des International String Quartet Competition Portsmouth. Als Repräsentant der deutschen Rundfunkanstalten gewann das Auryn Quartett 1987 den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten.

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 Tournée durch die USA bereiste es auch Südamerika, Australien und Fernost.

Das Auryn Quartett konzertierte in der Carnegie Hall, New York, und ist *"Quartet in residence"* beim Schubert Festival an der Georgetown University Washington D. C.

Seit Jahren widmet sich das Auryn Quartett mit großer Intensität auch der zeitgenössischen Musik. So brachte das Ensemble eine Vielzahl von Werken zur Uraufführung. Zu den Kammermusik-Partnern des Auryn Quartett zählen Künstler wie Eduard Brunner, Gérard Causse, Michael Collins, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann sowie Mitglieder des Guarneri und Amadeus Quartetts. Ferner gestaltet das Quartett regelmäßig Konzerte abende mit Walter Jens.

Im Jahre 1990 begann das Auryn Quartett die Zusammenarbeit mit dem Label Tacet, bei dem die Musiker seit Herbst 2000 exklusiv aufnehmen. Hier sind in den vergangenen zehn Jahren eine Vielzahl von Aufnahmen veröffentlicht worden:

TACET 5 / Franz Schubert / Streichquartett G-Dur und Quartettsatz c-Moll

TACET 15 / B. Britten / Quartette Nr. 2 und 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quartette op. 71

TACET 38 / Beethoven / Quartett B-Dur op. 131 und Große Fuge op. 133

TACET 69 / Joseph Haydn / Die sieben Worte

TACET 94 / Felix Mendelssohn Bartholdy / Oktett op. 20, Quartett op. 44 Nr.1
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 102 / R. Schumann / Streichquartette

TACET 110 / Franz Schubert / Streichquintett C-Dur D 956 op. posth. 163
(auch auf DVD-Audio erschienen)

ferner eine Gesamtaufnahme der Schubert-Quartette auf CPO.

TACET Real Surround Sound

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

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

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

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Schubert a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique et non pour que les musiciens se placent en cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Schubert ne connaissait ni

Quatuor Auryrn

1^{er} violon

2^e violon



alto

violoncelle

le CD, ni le DVD, l'idée de support sonore étant artificielle en elle-même.

L'idée de 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.

Si quelqu'un a la possibilité d'écouter séparément un canal quelconque de cet enregistrement, il pourra constater que l'on peut entendre à chaque haut-parleur tous les quatre instruments du Quatuor Auryrn. Ils retentissent pourtant, dans la sonorité globale, comme dispersés (voir illustration). Comment cela ? – C'est en principe très simple. Pour cet enregistrement, la stéréophonie en phases qui

domine le monde de l'enregistrement stéréo audiophile depuis les années 80 et 90 jusqu'à aujourd'hui, fut associée au TACET Real Surround Sound. Stéréophonie en phases signifie : nous entendons que le son vient par exemple de la gauche parce qu'il arrive plus tôt à l'oreille gauche et non parce qu'il arrive là-bas plus fort qu'à l'oreille droite. La renommée de ce procédé d'enregistrement tient pourtant moins à cette circonstance qu'au fait que de tels enregistrements sonnent souvent très naturels. Ils donnent une impression d'authenticité, d'être présent dans la pièce, directement avec la musique et avec les musiciens. C'est justement cette impression qui nous importait dans la « Stéréophonie en phases – Sonorité Surround » ici présente. Laissez vous envoûter par l'intensité bouleversante avec laquelle les quatre « Aurn » jouent ensemble, comme s'il n'y avait là qu'un seul et unique musicien.

Andreas Spreer

Chères auditrices et chers auditeurs,

vous êtes-vous déjà demandé comment se faisait un texte de livret de disque ?

C'est par ces mots que débutait mon premier texte de livret pour TACET en 1991. Ce qui venait à cette époque de l'enthousiasme dû à un enregistrement avec l'altiste Hartmut Lindemann, revient cette fois avec un tout autre motif.

Lorsque Andreas Spreer me commanda le texte pour les quatuors à cordes de Gabriel Fauré (1845 – 1924), Claude Debussy (1862 – 1917) et Maurice Ravel (1875 – 1937), il me vint bien sûr à l'esprit d'abord les mots-clé tels Impressionnisme, nouvelles couleurs sonores etc ... Cela arriva peu après.

Couleurs sonores ! Couleurs sonores ? Ecouter ou voir ? Voir à travers l'écoute ? Ou écouter à travers la vue ? Ecouter en couleur ? Ecouter des couleurs ?

Je me trouvais, sans l'avoir fait exprès, en plein cœur d'une forêt. Sur un thème, sur lequel on ne cesse de buter, qui semble nous être familier, je ne savais que peu, pour ne pas dire rien du tout. – Recueillir donc des informations, et cela aussi sur Internet. Face à la profusion d'informations qui se présenta à moi, je me rendis alors vraiment compte de ma naïveté. Il fut aussi vite clair que : j'allais écrire dans « notre » livret sur un sujet sur lequel – comme je l'ai déjà dit – je ne savais moi-même pas suffisamment – et que je ne pourrais pas faire beaucoup plus, que de vous proposer

quelques petites pierres de mosaïque d'une image « ouverte de tous les côtés » et espérer que vous, en tant que lecteur, vous vous empareriez vous-même de ce thème pour continuer à vous en préoccuper.

La thématique n'est certes pas du tout nouvelle. Les scientifiques nomment ce phénomène

Synesthésie.

Des ouvrages de références nous apprennent : ***Synesthésie** (du grecque : *synaisthesis* = ressentir en même temps) sensorialité doublée ou sensation secondaire. Mélange de différentes sensations (de l'odorat, faciale, de l'ouïe ou tactile), excitation d'un organe sensoriel ne suscitant pas seulement la sensation lui étant propre mais aussi l'excitation et la compatibilité d'un autre domaine sensoriel. – De là une classification des couleurs et des sonorités ou des sensations de mouvement et autres sensations sensibles similaires, **audition colorée, vision sonore, et leur expression verbale dès le langage quotidien.** – En poésie, une forme de l'expression métaphorique restituant le côté exceptionnel de la sensation à travers un rattachement arbitraire des domaines imaginaires. – Par exemple : vert criard, rouge vif, sonorités claires et sombres, couleurs chaudes, basses d'une noire profondeur etc.*

Toutes sortes de rattachement entre des qualités optiques et acoustiques s'appellent synopsis, et synopsis chromatique dans les cas où des couleurs « multicolores » y sont aussi impliquées.

Vous avez raison de vous douter qu'e : La synesthésie concerne tous nos sens ! La synesthésie y est possible dans toutes les combinaisons imaginables !

La relation entre une écoute qui provoque quelque chose et, par là, de la vision suscitée, est qualifiée d'audition colorée.

Observons aussi dès maintenant le sens inverse : avec des sens intacts, nous mémorisons et prenons conscience de notre environnement, avec tous nos sens en même temps ! Nous combinons inévitablement ces impressions les unes avec les autres en de complexes « modèles mentaux » de notre environnement. Chacun d'entre nous va tout de suite avoir devant lui – et non justement seulement « devant les yeux », une profusion d'exemples. Lorsque nous nous souvenons par exemple d'une personne, notre cerveau nous présente son apparence, son odeur, sa voix, sa façon de se comporter, ses gestes typiques etc. etc. – Oublions pour un instant ce que nous savons sur notre cerveau et son fonctionnement : Les stimulations captées par l'ouïe, le goût, l'odorat, le toucher, la vue, la motricité sont dès le début, « d'une quelconque manière », reliées les unes avec les autres. Elles sont, du moins du point de vue fonctionnel, absolument inséparables les unes des autres.

Si nous pensons alors encore au vaste champ entre un fonctionnement « normal » et un fonctionnement « déréglé » pour cause de chocs, de drogues, de blessures, de maladies, en allant jusqu'au défaut génétique etc.

etc., un large spectre de possibilités de phénomènes de synesthésie se présente alors devant nous.

Exemples concrets

Robert Lach, musicologue viennois et compositeur possédant une oreille absolue, décrit en 1903 sa capacité de voir toutes les sonorités majeures et mineures, intervalles, instruments, voix, au fond tout ce qui appartenait à la musique et à la parole, en couleurs, allant jusqu'à de « *magnifiques images en forme de kaléidoscope* » ou, dans un cas précis, sous la forme d'une « *éclatante, chatoyante et scintillante mer de feu* ».

Dans le cas d'un certain Friedrich Daub, il fut décrit en 1937, que ce dernier avait la faculté de voir à l'aide de son « *oreille synoptique absolue* » un cycle de quintes complet, à savoir : du blanc pour le do en allant en s'intensifiant en montant jusqu'au ROUGE vif, et en descendant jusqu'au BLEU.

De même qu'en 1938, de semblables capacités furent observées sur un jeune garçon aveugle de 9 ans.

Lors de mes recherches, je trouvais aussi un article du psychologue, éminent à son époque, Carl Stumpf (1848–1936) sur Smetana : « *Monsieur le professeur Zaufal qui soigna Smetana au début d'une maladie, manifestement nerveuse dès le commencement, me raconta aussi que ce dernier, à l'époque, ... était poursuivi par d'insupportables mélodies très ordinaires ... En outre, Smetana aurait pu*

« jouer de la harpe » sur le pavillon de son oreille, l'attouchement des différentes parties de cette dernière ayant eu la faculté de produire des sons. Le compositeur me donna dans une deuxième lettre les informations suivantes sur ce dernier phénomène : « J'étais une fois assis (dans les premières années de ma surdité) à la tombée du jour sur un banc public et effleurais par hasard ... mon lobe, avec un doigt seulement. Des sons se mirent à tinter dans l'oreille, d'une durée aussi courte que la pression des doigts sur les lobes ou sur les pavillons de celles-ci. Cette situation ne dura cependant que quelques années. Les sons n'apparaissaient que séparément, jamais ensemble, c'est-à-dire fa, sol, do etc. Il était impossible de faire sonner les deux oreilles en même temps. Cette façon de produire des sons réussissait le mieux lorsque je touchais doucement et brièvement le bas des lobes. Le son en lui-même était d'une couleur semblable au mezza voce d'une voix de basse. Les sons n'avaient aucun contexte musical. »

En ce qui concerne un certain Matthias Waldeck, il ne subsiste en 2002 plus aucun doute : « *Une scie circulaire a une sonorité dans les tons de rouge et ressemble alors à un étroit croissant de lune effrangé.* » Il décrit une sonorité de piano comme étant une demi-sphère rouge ouverte vers le haut. Cet homme âgé de 46 ans a la faculté neurologique de réunir différents sens comme l'ouïe et la vue. C'est un sujet synesthésique. « *Je réagis avec tout ce que je vois avec une couleur et une forme.* » – Une

série d'expériences a montré que les formes et les couleurs dans la tête de Waldeck n'étaient pas une illusion. Le Professeur et Docteur Hinderk Emrich étudia à l'aide d'un appareil d'I. R. M. (d'imagerie par résonance magnétique) l'activité du cerveau de sujets expérimentaux. Lorsque le médecin mettait, au cours de la phase expérimentale, de la musique au sujet Waldeck, au contraire d'un sujet non-synesthésique, les centres, aussi bien de l'écoute que de la vue de cet homme de 46 ans, étaient alors actifs. De plus, le centre émotionnel du cerveau, le système limbique, était encore fortement excité. Emrich déduisit d'après les résultats que, pour tout le monde, les perceptions sont rattachées et évaluées en passant par un « pont limbique ». Chez les sujets synesthésiques, une activité au-delà de la normale dans cette partie du cerveau serait finalement responsable du mélange des impressions sensorielles.

« *Les raisons pour lesquelles les personnes concernées ne peuvent pas séparer les différentes impressions sensorielles, n'ont pas encore été comprises* », dit le Professeur et Docteur Hinderk Emrich, Directeur de la section Psychiatrie clinique et Psychothérapie de l'École Supérieure de Médecine de Hanovre. Les bases seraient pourtant posées dans les 24 premiers mois de la vie. « *On suppose même que tous les nourrissons sont capables de synesthésie.* » Rien ne serait encore décidé dans le cerveau à ce moment là, c'est-à-dire, quelle impression irait avec quel sens. C'est seulement plus tard

qu'un petit enfant pourrait séparer les différents canaux sensoriels. Chez certains, cette association intensive et indestructible est conservée – chez le sujet synesthésique.

Au dernier moment

« *La production d'un texte de disque* » – vous en êtes là, maintenant à nouveau très proche. En principe, le texte était déjà fini. C'est alors que ce qui était certainement le plus évident me vint à l'esprit : Que pensent les musiciens de ma connaissance de cela ? Pour anticiper, la plupart possède une audition colorée plus ou moins prononcée – pourtant avec des degrés très différents.

Ainsi par exemple, les sensations colorées de Friedemann Amadeus Treiber sont provoquées le plus fortement par des accords complexes.

Regard en coin

Ecouter ne semble donc pas du tout être une affaire si « simple », surtout si l'on a manifestement la possibilité de ressentir « doublement ».

Des questions s'infiltrèrent presque toutes seules : QU'EST-CE-QUI arrive chez chacun d'entre nous, lors de l'écoute, jusqu'à notre conscient, et aussi COMMENT ? Les images internes produites par les mêmes déclencheurs chez différentes personnes ne divergent-elles pas tant les unes des autres, qu'une compréhension, en ce qui les concerne, conduise irrémédiablement à de permanents malentendus ?

Inspiré par le nom de Smetana, je cherchais enfin dans l'encyclopédie musicale allemande *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart / La Musique dans l'Histoire et au Présent)* le terme « audition colorée » (*Farbhören*) – et je trouvais un article des plus vastes, suivi d'un article aussi étendu sur *Farbenmusik* (musique colorée).

Pour ce qui concerne l'audition colorée, il est fait mention, comme source scientifique littéraire ancienne, de la dissertation *Historia naturalis duorum leucaethiopum auctoris ipsius et sonoris eius* d'un certain G. T. L. Sachs, datant de l'année 1812. D'autres pistes remontent encore à beaucoup plus loin.

Peut-être devons-nous même supposer qu'un phénomène aussi vieux dans l'évolution historique, c'est à dire ancré pour ainsi dire du point de vue génétique, avait été si longtemps d'une telle « évidence », comme toutes les autres fonctions du corps, que l'on n'y pensait plus du tout et qu'une réflexion « scientifique en pleine évolution » ne put commencer qu'avec la décomposition en phénomènes isolés et l'examen de ces derniers. Des descriptions de ce phénomène se retrouvent en tout cas jusque dans l'Antiquité : Apelles aurait peint le tonnerre ; des indications se trouvent en particulier dans les Veda hindous.

Le travail sur cette audition colorée poussa différentes personnes à essayer de construire des « pianos colorés » (comme par exemple vers 1722/23 un certain Monsieur L.-B. Castel) ou à encore produire de la « musique colorée ». Newton publia une théorie sur « l'harmonie

colorée ». Les médias modernes s'introduisent, avec une production de « musique colorée » d'une habileté effrontée, loin dans notre volonté d'achat ...

Comme il est décrit plus haut, on essaye entre temps, à l'aide « d'I. R. M. », d'obtenir « plus de détails ». Et ce qui circule justement ces tout derniers temps, aussi bien à travers les médias à sensations qu'à travers la littérature spécialisée, n'est pas – comme nous l'avons déjà également vu – d'une telle nouveauté.

Au cours du travail sur le texte ici présent, j'ai demandé aussi leur avis à quelques musiciens. A peu près la moitié ne possède même pas l'ombre de ces sensations multiples. Pour ce qui est du « reste », il résulta un champ de phénomènes plutôt vaste. Ce qui fut pour moi le plus étonnant, fut d'apprendre que les musiciens, justement pourvus de l'audition colorée la plus prononcée, trouvaient cette faculté si naturelle, qu'ils n'avaient absolument pas compté sur le fait qu'elle était inexistante chez d'autres.

Nous savons par exemple de Scriabin ou de Messiaen, que l'audition colorée était pour eux une évidence. Messiaen prescrivit expressément dans son Livre des Saint Sacrements : « *de couleurs grise et mauve* », « *violet bleuté* », « *couleurs complémentaires superposées, vert criard et rouge tirant sur le marron, jaune sur violet* » et des accords « *dans lesquels scintillaient toutes les couleurs de l'arc-en-ciel* » ...

J'ignore si Fauré, Debussy ou Ravel avaient cette faculté d'audition colorée. Un des guides

habituels de Musique de chambre écrit sur Debussy: « *Mélodie, rythme et harmonie ont fusionné en une valeur nouvelle : la couleur* » et sur Ravel: « ... *pas à dessiner, mais à peindre, oui ressenti au fond seulement en couleur* ». Lorsque le langage de « l'acoustique » passe entièrement à « l'optique », nous devons peut-être quand même nous demander si: Debussy et Ravel ont pu « entendre en couleur » – ou seulement l'éditeur de cette interprétation ?

On peut cependant déduire des lettres de Debussy, qu'il possédait très certainement un excellent et réel sens développé des couleurs. Il prescrivit par exemple très strictement à son éditeur Jacques Durand l'organisation en couleur des pages des titres des partitions :

*Cher ami,
... il me semble à présent que le ton de la couleur d'origine sera trop dure. Je vous propose quelque chose de fantastique, à voire la combinaison suivante : ... Le bleu serait celui de l'adresse ici en haut, l'or de l'or mat ...*

Soyez assuré de ma reconnaissance éternelle, si vous flattez cette manie d'édition qui est la mienne ; comme tous les fous, on me prend facilement par ce côté.

Avec toute mon amitié, Claude Debussy.

La communication, pour ce qui touche à la musique, peut très vite disparaître de façon « babylonienne ». Je n'aimerais, pour cette raison, rien vous dire de plus sur les quatuors – vous les « voyez » de toute manière autrement...

Pourtant quelques brèves remarques

Gabriel Fauré, le premier né des compositeurs réunis ici, n'écrivit son quatuor op. 121 qu'en 1923/24, donc peu avant sa mort. A cette époque, la santé de Fauré était déjà très altérée. Sa surdité était si avancée qu'il ne pouvait plus ni jouer ni écouter de la musique, ne percevant plus que des dissonances stridentes. Sa vue baissait aussi. Philippe Fauré-Fremiet: « *Les dernières compositions, dans lesquelles on croit parfois lire la peur et le désespoir parce que l'on sait qu'elles ont été écrites par un vieillard malade, sont en vérité de la pure musique, un univers en soi et dégagent une spiritualité s'élevant au dessus du monde réel.* »

Le quatuor à cordes composé par Debussy en 1893 fut donné pour la première fois en concert l'année de la fondation du Quatuor Isaye à la Société Nationale. Les « spécialistes » furent encore plus choqués que pour la présentation de *La Demoiselle élue* quelques mois plus tôt. Mais le succès arriva après plusieurs représentations. Debussy commença après à composer un deuxième quatuor. Il écrivit à Chausson: «... *Je vais écrire un nouveau quatuor qui va vous être destiné ..., je vais tenter d'ennoblir mon sens de la forme ...* ».

Ravel donna à son quatuor, écrit entre décembre 1902 et avril 1903, la dédicace: « A mon cher maître Gabriel Fauré ».

Debussy écrivit à Ravel: « *Au nom des dieux de la musique et du mien : Ne changez rien à ce que vous avez écrit sur votre quatuor !* »

Ravel reconnu plus tard de son côté: «*Dés l'instant où j'entendis pour la première fois <L'après-midi d'un Faune> je sus ce qu'était la Musique.*»

Même si, inévitablement, nous «voyons tout de différentes manières», nous pouvons nous joindre, en étant reconnaissant, au respect qu'éprouvent les compositeurs les uns envers les autres, – chacun à sa «façon».

Wolfgang Wendel

Quatuor Auryn

Matthias Lingenfelder, 1^{er} violon

Jens Oppermann, 2^e violon

Stewart Eaton, alto

Andreas Arndt, violoncelle

Auryn, l'amulette de «l'Histoire sans fin» de Michael Ende, ayant le pouvoir de donner de l'intuition à celui qui la porte, accompagne comme symbole, depuis déjà dix-neuf ans, un des plus fameux quatuors de sa génération. Les quatre musiciens posèrent les bases de ce quatuor au cours d'études avec le Quatuor Amadeus à Cologne ainsi qu'avec le Quatuor Guarneri à l' University of Maryland aux USA. Dès 1982, une année après sa formation, le Quatuor Auryn commença à faire parler de lui, en obtenant des prix dans deux grands Con-

cours Internationaux – le Concours ARD de Munich et le International String Quartet Competition de Portsmouth. En tant que représentant des Radios Allemandes, le Quatuor Auryn remporta en 1987 le concours des Radios Européennes.

Au cours de son existence, le Quatuor Auryn se produisit en concerts dans toutes les métropoles musicales du monde et fut l'invité de festivals tels que Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Luzern, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, des Fêtes Beethoven de Bonn et des Semaines de Festivités de Berlin.

À côté de tournées fréquentes à travers les Etats Unis, il se rendit aussi en Union Soviétique, en Amérique du Sud et en Australie. Le Quatuor Auryn se produisit aussi en public à la Carnegie Hall de New York et est aussi «Quartet in residence» au Festival Schubert de la Georgetown University de Washington D.C.

Depuis plusieurs années, le Quatuor Auryn se consacre aussi intensément à la Musique contemporaine. L'ensemble permit ainsi à un bon nombre d'œuvres d'être jouées pour la première fois en public.

Comme partenaires de Musique de Chambre, le Quatuor Auryn compte des musiciens tels Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann ainsi que des musiciens du Quatuor Guarneri et du Quatuor Amadeus. Le quatuor organise aussi régulièrement des soirées de concerts avec la participation de Walter Jens.

En 1990, le Quatuor Aurnyn commença à travailler avec le Label TACET. Jusqu'à maintenant, il a été édité entre autre :

TACET 5 / Franz Schubert / Quatuor en sol majeur et mouvement de quatuor en do mineur

TACET 15 / B. Britten / Quatuor Nr. 2 et 3

TACET 31 / Joseph Haydn / Quatuor opus 71

TACET 38 / Beethoven / Quatuor en si^b majeur opus 131 et la Grande Fugue opus 133

TACET 69 / J. Haydn / Les Sept Paroles du Christ

TACET 94 / Felix Mendelssohn Bartholdy / Octour op. 20, Quatuor op. 44 No.1
(aussi sur DVD-Audio)

TACET 102 / R. Schumann / Quatuors à cordes

TACET 110 / Franz Schubert / Quintette D 956
(aussi sur DVD-Audio)

Et aussi un enregistrement de l'intégral des quatuors de Schubert sur CPO.

Impressum

Recorded: 2002

Technical equipment: TACET

Translations: Jenny Poole (English)

Marylène Gibert-Lung (French)

Booklet layout: Toms Spogis

Cover design: Julia Zancker

Cover photos: © akg-images

Recording: Andreas Spreer

Editing: Roland Kistner

Produced by Andreas Spreer

© 2003 TACET

℗ 2003 TACET

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 anschnallen. 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 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 per-

ception de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

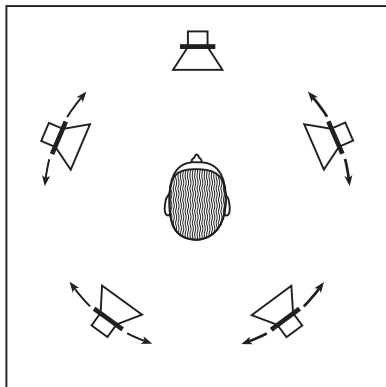
L'optimum : la voiture comme salon d'écoute !

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.



THE AURYN SERIES VOL. IX

French String Quartets

Maurice Ravel

Quatuor pour instrument à cordes

27'42

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | Allegro moderato. Très doux | 8'14 |
| 2 | Assez vif. Très rythmé | 6'04 |
| 3 | Très lent | 8'26 |
| 4 | Vif et agité | 4'57 |

Gabriel Fauré

Quatuor à cordes

24'06

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegro moderato | 6'21 |
| 6 | Andante | 9'17 |
| 7 | Allegro | 8'27 |

Claude Debussy

Quatuor op. 10

24'26

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | Animé et très décidé | 6'21 |
| 9 | Assez vif et bien rythmé | 3'59 |
| 10 | Andantino, doucement expressif | 7'00 |
| 11 | Très modéré – très mouvementé et avec passion | 7'05 |

Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello