



Wilhelm Furtwängler

Piano Quintet in C major

Clarens Quintet

Deutschlandfunk

TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology, the new sound carriers offer infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the TACET Real Surround Sound recordings, we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

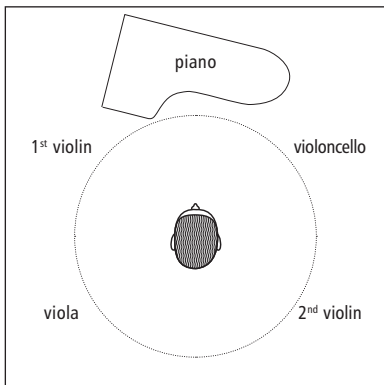
The aim is to use the whole (!) acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available, one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall.

We at TACET are not satisfied with this approach, as it does not make full use of the DVD-audio, SACD or Blu-ray disc.

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 composers of earlier epochs only composed for the normal concert situation. Except that they knew no recordings at all. 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 focussed on you.



A road movie without the pictures Notes for the Moving Real Surround Sound version

Real Surround Sound means that the listener is placed in the middle of the music. Stereo or conventional Surround Sound, on the other hand, place him on the outside. Moving Real Surround Sound goes one step further still: the music is stage-managed for the listener in a similar way to a theatre production. For more details, see www.tacet.de.

All effects originate in the music; there are no additional external effects such as noise etc. Practically all the producer's interventions can be justified in the score. Amongst many other things, Moving Real Surround Sound

effectively acts as a magnifying glass: details and contours appear larger and clearer. This is less noticeable if you switch rapidly between “moving” and “normal” versions than if you listen to longer passages.

The first attempt to stage this quintet in the “moving” version was in 2006. At the time I rejected it, partly (but not only) because it is an extremely unusual piece. Some elements of Moving Real Surround Sound, such as instruments changing their orientation, appear strange or peculiar to the listener hearing music in this format for the first time. But the piece wouldn't loosen its grip on me, and in the end it led to this “moving” version.

I conceive of Wilhelm Furtwängler's Piano Quintet as a journey: a restless, searching venture into the great unknown. The journey leads through idyllic, sometimes almost paradisiacal, regions with varying degrees of strangeness, but also through moments of deepest despair. At the end lies destruction, but that is less important than the journey or the quest in itself. The appeal of movement, of progress, of the often futile quest can also be applied to classic road movies.

Given the huge dimensions, it seemed sensible to outline a few specific locations and features as well as the course of events without interrupting the music. In the first movement, changing landscapes provide orientation. After the exposition (with its bombastic main theme), and the second theme (presented first by the cello), the listener and the ensemble travel through various areas in the development

section, at first imperceptibly, then more and more audibly: from a tunnel-like intensity (at 10:00), through a strange, surreal environment (at 16:00), past angular, clown-esque interjections (19:25) into endless space (e.g. at 21:00 or 22:00). In between, the listener moves in closer (21:25). The space begins to pulsate with the stream of music. Eventually, the group of travelers - with the listener in the middle - arrives back in the familiar surroundings of the beginning. However, it doesn't feel particularly comfortable, probably because the sound is so enormous.

In the second movement, the journey takes a different form, this time a circular one. During the first quarter of the movement, the first violin moves front right, by halfway through he is towards back right, and so on, with the other instruments moving accordingly. With this slow movement of the players, the listener is more aware of the enormous dimensions of the movement. As in the first movement there are some strange effects here. Space and timbre are used to suit the music.

The third movement immediately starts somewhere entirely different. There is a whole new sequence of travel associations. If you want to, you can imagine the sea (59:15), the movement of a ship (61:00) or flocks of birds (70:39), until the journey becomes movement in the literal sense (at about 74:46): the ensemble glides past, at first slowly, then faster and faster, as though viewed from a gradually accelerating vehicle. (Tip: the senses of sight and sound are, incidentally, quite similar in this respect. In trains and

cars, too, you get a greater sense of movement if you occasionally look out of the side window. It works in the same way for the listener here, too.) This last awakening leads to ecstasy and chaos. After a short period of almost total calmness, the movement and the piece end laconically and with a sense of finality in destruction.

Two particularly striking examples illustrate the afore-mentioned rule, whereby, as far as possible, all alterations must be justifiable in the score.

The third movement begins with a slow introduction of almost 3 minutes in length. The instruments grope their way forwards as though in darkness, with several pauses (marked "lunga"). Meanwhile, a figure emerges that increasingly resembles a melody and which then becomes the theme of the main body of the movement. But instead of gradually reaching the main tempo, the score instructs, "slowing down more and more". Slow introductions like this are often used to lead the listener in an unexpected, "false" direction, indeed as far away as possible, so that when he is transported to the "right" place the tension is released and he can enjoy the flow of the music all the more. In other words, it sends him completely astray in the first instance. One way in which the producer can support this is by altering the sound. It is done here not by distorting the sound, but by giving the impression of being in a surreal environment using instrumental effects such as echoes.

The other example is the literal "journey". Before, the music was interrupted by a

sequence of single chords followed by a pause, as if it couldn't decide whether to be flowing or static. When the music eventually moves on (from 74:46), it marks the beginning of an intensification lasting almost 4 minutes. "Gradually intensifying", "quite fast", "always increasing in intensity", "Più mosso (quasi Presto)", "stay in the tempo, but always intensifying", "poco a poco crescendo", "always increasing in intensity" "sempre più accelerando", "Piu mosso (molto Presto)", "p subito", but immediately after, "crescendo", "più cresc.", "ffff". These are the tempo and dynamic markings. The music moves faster and faster and simply carries the listener along with it. It is a journey, then, of constant acceleration.

To avoid any misunderstanding: these details needn't be consciously perceived. Indeed, only a few of them are detailed here. On the contrary, I'd almost rather the details remained subconscious, merely leaving behind the impression that the sound is just so right. But because some of these things might still be very unfamiliar for the majority of listeners, I felt there needed to be some form of explanation.

Many thanks to the musicians of the Clarens Quintet: Gernot Süßmuth, Eva Schönweiß, Felix Schwartz, Andreas Garcia and Sebastian Krahnert. Their decisive part in this production is undiminished by the fact that another person has worked on it who was inspired both by them and by Wilhelm Furtwängler.

Andreas Spreer



Wilhelm Furtwängler (ca. 1920)

**Wilhelm Furtwängler:
Piano Quintet in C major**

"You have to bear in mind that for me the episode 'my compositions and the public' is like a gaping wound. I am convinced, – without wanting to overestimate myself – that in the whole history of music there was not one real composer (and I have to count myself as one) who had such a wrong and unsatisfactory status with the public from the start as I do, as my compositions are not only demanding and in opposition to the fashion of the day, but also because I stand under the prejudice of the conductor, my age etc."

Wilhelm Furtwängler wrote these lines on 14th September 1954, 10 weeks before he died, in a letter to conductor Rolf Agop.

Accordingly, in Furtwängler's bequest of compositions we can find works which he had withheld from the public. Among them are some which he completed but were never publicly performed in his lifetime. These were a series of young works, the Piano Quintet and his first symphony, which he completed in the 1930s. Whereas the circumstances under which the symphony was written and the reasons why it was not performed are known, in the case of the Piano Quintet there are still many unanswered questions.

We know for certain that Furtwängler began work on it in or before 1912 – in his 1912 pocket diary he noted: *"3 July worked a lot, Quintet C major 1st movement."* In March 1915 he wrote

to Karl Straube, a friend of his and choirmaster-organist at St Thomas's Church Leipzig, who had already performed his *Te Deum* and enthusiastically supported his music: *"If only I were to complete the quintet! The prospect of the Leipzig performance certainly goads me on."*

Clearly work on the Quintet was so advanced that a performance could be considered, but was not to take place. Another twenty years elapsed before the work was completed.

Furtwängler's career as a conductor, after first stops in Wrocław, Zurich, Munich and Strasbourg, began in Lübeck in 1911; from then on his composition work took second place; yet he still worked on the Piano Quintet – innumerable drafts bear witness to ceaseless revision, alteration, rejection and recommencement.

On 14th September 1920 he wrote to Ludwig Curtius, his teacher and friend:

"I myself have the feeling of having done a lot of work this summer, as much as was at all possible. And every day, it seems to me, I grow in clarity, insight and also in wealth; what I undertake is hard, so hard that no one else dares to try it; but it seems to me unavoidable and the only possibility, at least for me. Of course I see once again that anything that is to grow needs time, much time, and if I stop this year it is only in the hope that next year it must finally be different. In recent weeks it was sometimes really like a battle of life and death going on for days, and if I did not always emerge the winner, then at least wiser. I hope that next year, when I have five months of time,

likewise one of the many things will be properly completed. Surely this is like my conducting in the course of the years: the nervous tension disappears more and more, and the aim, the calm and natural element, appears clearer and easier; it is what anyone really undertaking to speak with the voice of our times considers virtually impossible."

At the beginning of the manuscript of the first movement of the Quintet, Furtwängler noted *Bansin 1933*; over the second movement he wrote *July 1932* and the third movement bears the year number *1934*. A part of the manuscript is a single page headed *New Conclusion (Spring 35) !??.* The two question marks indicate considerable doubts on the part of the composer; yet on 8th March 1935 he reported to Walter Riezler, who had given him private lessons in his younger days:

"Dear Riezler, The quintet is now being copied. I hope it will be done in 3 weeks: then I shall play it to you. Yesterday when playing it through (with Mrs Dietrich) I avowed that it is now truly finished, which is saying something, certainly for me."

For Wilhelm Furtwängler however, nothing was ever "truly finished". He even made major alterations to his own later works which had already been printed. Each performance was reason enough for him to make a wide variety of changes.

In the case of the Piano Quintet there was no public performance in Furtwängler's lifetime – so in the form in which it has been passed

down to us it is doubtless "finished": the composition has no gaps. But the copy mentioned in the letter to Riezler is full of corrections and annotations in Furtwängler's hand. He obviously gave up his intention of ever having the Piano Quintet performed or even printed, and bequeathed the work to posterity in a "finished" state, albeit with a few question marks. This was surely partly due to the extremely long time it took him to write the work, which most certainly made things more difficult for him as he tried to force the music, which had been in the making for over two decades, into a homogeneous whole. Also the symphony with all the instruments of the large orchestra was the field in which he wished to express himself; it is possible that the quintet was "only" a means to this end.

And yet the Piano Quintet with its dimensions and depth of musical expression forms a unique witness of Wilhelm Furtwängler's complex and highly expressive tone language.

Walter Riezler reported on his encounters with this work: *"It was not until the summer of 1932 in Bansin that he played to me a few fragments of a not yet completed piano quintet, and a few years later in Potsdam the whole work (...). A personal 'statement' of greatest power which overwhelms the listener, and a force of form which succeeds in condensing the over-dimensional movements into a closed form. The tonal language of the greatest nobility, very self-sufficient, unique, most closely related to Pfitzner. But all somewhat*

exaggerated, not only in its dimensions but also in its expression. If you know about the special connection between Furtwängler and Michelangelo (...) then here – and later too – you will be sure that Furtwängler had in mind something like music from the world of that amazing and powerful man and artist.

After the quintet, which, when he played it, seemed not at all like chamber music but thoroughly orchestral and symphonic, I said to him that there would not be many people able to cope with such music of catastrophe. 'I am a tragic writer!' was his reply."

Sebastian Krahnert

Clarens Quintet

Gernot Süßmuth is the principal violinist of the Weimar State Orchestra. In recent years he has headed several projects of the European Community Orchestra. Both as a soloist and as member of the Aperto Piano Quartet he is in much demand. He played Furtwängler's first Violin Sonata at the fourth Wilhelm Furtwängler Festival with Daniel Barenboim.

Eva Schönweiss is principle 2nd violin of the Berlin German Symphony Orchestra, and since 1999 has lectured at Berlin's "Hanns Eisler" Conservatory.

Felix Schwartz is 1st solo violist of the Berlin State Orchestra (chief conductor Daniel Barenboim). He also performs as a soloist and with the Trio Apollon and the Berliner String Sextet; he is Professor at Rostock College of Music and Theatre.

Andreas Greger is an active concert solo cellist, cellist of the Gaede Trio im and solo cellist in Berlin State Orchestra. He is also Professor at the "Hanns Eisler" Conservatory in Berlin.

Sebastian Krahnert is Musical Director at the Friedrich Schiller University in Jena. As a conductor and pianist he feels particularly attached to the works of Wilhelm Furtwängler. He is the Initiator and Artistic Director of the Wilhelm Furtwängler Festival in Jena and co-publisher of Wilhelm Furtwängler's Complete Works.

TACET Real Surround Sound

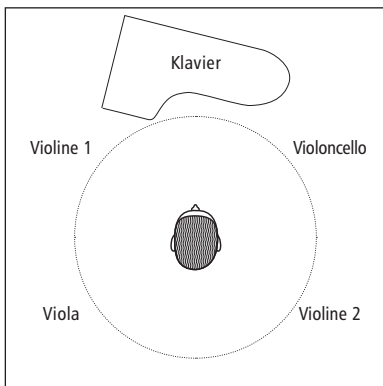
Von der Aufnahmetechnik her gesehen bieten die neuen Tonträger unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. TACET-Real-Surround-Sound-Aufnahmen stoßen die Tür weit auf und geben den Blick frei auf eine faszinierende Vielfalt.

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.

Das allein finden wir bei TACET nicht ausreichend. So sind DVD-Audio, SACD oder Blu-ray Disk 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, Komponisten früherer Epochen hätten nur für die normale Konzertsituation geschrieben, lässt sich wenig einwenden. Außer: Sie kannten überhaupt keine Schallaufzeichnungen. 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.

Road Movie ohne Bild Erläuterungen zur Fassung im Moving Real Surround Sound

Real Surround Sound bedeutet: Der Hörer befindet sich mitten in der Musik. Stereo oder der übliche Surround Sound hingegen lassen ihn außerhalb. Der Moving Real Surround Sound geht noch einen Schritt weiter: Die Musik wird für den Hörer inszeniert, etwa so wie im Theater. Näheres dazu unter www.tacet.de.

Alle Effekte entstanden aus der Musik heraus, keine äußeren Zugaben wie Geräusche etc. Fast alle Eingriffe der Musikregie lassen sich aus der

Partitur heraus begründen. Neben vielem anderen erlaubt der Moving Real Surround Sound auch eine Art Lupeneffekt: Details, Konturen erscheinen größer, deutlicher. Das fällt übrigens weniger beim schnellen Umschalten zwischen der „moving“ und der „normalen“ Fassung auf als beim Hören längerer Passagen.

Der erste Versuch, das vorliegende Quintett „moving“ zu inszenieren, fand 2006 statt. Ich verwarf das damals wieder, auch, aber nicht nur wegen des extrem ungewöhnlichen Stücks. Einige Elemente des Moving Real Surround Sounds, etwa wenn Instrumente ihre Richtung ändern, erscheinen dem Hörer, der sich zum ersten Mal damit beschäftigt, seltsam oder kurios. Doch das Stück ließ mich nicht los, und so kam es dann schließlich zu dieser „Moving“-Fassung.

Ich stelle mir beim Klavierquintett von Wilhelm Furtwängler eine Reise, einen rastlosen, suchenden Aufbruch ins große Unbekannte vor. Die Reise führt durch idyllische, mehr oder weniger fremde, manchmal beinahe paradiesische Gegenden, aber auch durch Momente tiefster Verzweiflung. Am Ende steht der Untergang, aber das ist weniger wichtig als die Reise oder die Suche an sich. Der Reiz der Bewegung, des Fortkommens, der oft sinnlosen Suche, das trifft auch für Road Movies im klassischen Sinne zu.

Angesichts der gewaltigen Dimensionen erschien es mir sinnvoll, bestimmte Stellen und Merkmale zu konturieren und so den Ablauf zu verdeutlichen, ohne die Musik zu unterbrechen. Im ersten Satz schaffen wech-

selnde Landschaften Orientierung. Nach der Exposition mit dem bombastisch vorgestellten Hauptthema und dem vom Violoncello zuerst vorgetragenen 2. Thema bewegen sich Hörer und Ensemble ab der Durchführung zunächst unmerklich, dann immer vernehmbarer durch verschiedene Gegenden, von tunnelartiger Enge (nach 10:00) über fremde surreale Umgebungen (nach 16:00), an schrägen, clownesken Einwüfen (19:25) vorbei bis in endlose Räume (z. B. 21:00 oder 22:00). Dazwischen kommt man sich nah (21:25). Der Raum beginnt im Fluss der Musik zu pulsieren. Am Ende landet die Reisegruppe mit dem Hörer in der Mitte wieder im vertrauten Umfeld des Beginns, der sich aber – wohl weil alles so gigantisch klingt – nicht wirklich behaglich anfühlt.

Im zweiten Satz nimmt die Reise eine andere Richtung, nämlich einmal im Kreis herum. Nach einem Viertel der Zeit ist die erste Violine vorne rechts angekommen, nach der Hälfte hinten rechts usw., die anderen Instrumente entsprechend. Mit dieser langsamen Bewegung spürt der Hörer genauer die ungeheuren Ausmaße des Satzes. Auch hier seltsame Eindrücke wie im ersten Satz. Raum und Klangfarben passen sich der Musik an.

Der dritte startet bereits ganz woanders, fremd. Es folgen neue Reise-Assoziationen. Man kann sich, wenn man will, das Meer vorstellen (59:15), die Bewegung eines Schiffs (61:00) oder Vogelschwärme (70:39), bis die Fahrt in buchstäbliche Bewegung übergeht (etwa bei 74:46): Erst langsam, dann immer

schneller gleitet das Ensemble vorbei, wie aus einem Fahrzeug betrachtet, das stetig beschleunigt. (Tipp: In diesem Punkt sind Hören und Sehen übrigens ähnlich. Auch im Zug oder Auto bekommt man die Bewegung leichter mit, wenn man gelegentlich zur Seite oder aus dem Fenster schaut. Das funktioniert auch hier.) Dieser letzte Aufbruch führt in Ekstase und Chaos. Nach einer kurzen Phase von beinahe vollständiger Stille enden Satz und Werk lakonisch und endgültig mit Vernichtung.

Zwei besonders auffällige Beispiele sollen die eingangs genannte Regel verdeutlichen, nach der möglichst alle Veränderungen aus der Partitur begründbar sein müssen.

Der dritte Satz beginnt mit einer langsamen, fast 3 Minuten langen Einleitung. Die Instrumente tasten sich vorwärts, wie im Dunkeln, mit vielen Pausen („lunga“). Dabei schält sich eine Figur heraus, die immer mehr der Melodie ähnelt, die dann im Hauptteil zum Thema wird. Doch findet man nicht allmählich zum Haupttempo, sondern es heißt in der Partitur „Immer mehr nachlassen“. Solche langsamen Einleitungen haben oft die Aufgabe, den Hörer an einer unerwarteten, „falschen“ Stelle abzuholen, und zwar möglichst weit weg, um ihn dann mit der Ablieferung an der „richtigen“ Stelle zu befreien, sodass er um so mehr den Fluss des eigentlichen Satzes genießen kann. Oder anders ausgedrückt: ihn erstmal vollkommen in die Irre zu schicken. Ein Mittel, mit dem die Musikregie das unterstützen kann, ist die Klangverfremdung. In diesem Fall aber nicht

als Verfälschung des Klanges, sondern als vom Instrumentenklang wie Echos hervorgerufene Reaktionen einer surrealen Umgebung.

Das andere Beispiel ist die buchstäbliche „Fahrt“. Zuvor wurde die Musik eine Zeitlang durch einzelne Akkorde mit anschließender Pause unterbrochen. So als könnte sie sich nicht für eines entscheiden, Fluss oder Stillstand. Wenn sie (ab 74:46) dann in eine kontinuierliche Bewegung übergeht, markiert das den Beginn einer Steigerung über beinahe 4 Minuten. „Allmählich mehr und mehr steigern“, „Schon ziemlich schnell“, „Immer steigern“, „Piu mosso (quasi Presto)“, „Im Tempo bleiben, aber immer steigern“, „poco crescendo“, „Immer steigern“, „sempre piu accelerando“, „Piu mosso (molto Presto)“, „p subito“ (= plötzlich leise), aber gleich wieder „crescendo“, „piu cresc.“, „fff“. So lauten die Tempo- und Dynamikangaben. Die Musik bewegt sich immer schneller und reißt den Hörer einfach mit. Also eine Fahrt mit stetiger Beschleunigung.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Diese Details müssen nicht bewusst wahrgenommen werden. Es sind auch nur einige hier angeführt. Im Gegenteil wäre es mir fast lieber, wenn die Einzelheiten unbewusst blieben und lediglich den Eindruck hinterlassen, dass der Klang so richtig ist. Aber da einiges noch sehr ungewohnt für die meisten sein dürfte, mussten einige Erläuterungen sein.

Einen ganz herzlichen Dank an die Musiker vom Clarens Quintett: Gernot Süßmuth, Eva Schönweiß, Felix Schwartz, Andreas Greger

und Sebastian Krahnert. Ihr entscheidender Anteil an dieser Produktion wird nicht dadurch geschmälert, dass noch jemand anders daran

mitgearbeitet hat, der sich von Wilhelm Furtwängler und ihnen inspirieren ließ.

Andreas Spreer



Wilhelm Furtwängler dirigiert die Berliner Philharmoniker

Wilhelm Furtwängler: Klavierquintett C-Dur

„Sie müssen bedenken, dass das Kapitel ‚meine Kompositionen und die Öffentlichkeit‘ für mich wie eine offene Wunde daliegt. Ich bin überzeugt, – ohne mich überschätzen zu wollen – dass in der gesamten Musikgeschichte kein einziger wirklicher Komponist (und als solchen muss ich mich einschätzen) eine so schiefe und von vornherein unerquickliche Stellung gegenüber der Öffentlichkeit hat wie ich, da meine Kompositionen nicht nur anspruchsvoll und der Mode des Tages sehr entgegen gesetzt sind, sondern ich auch unter dem Vorurteil des Dirigenten, des Alters usw. stehe.

Wilhelm Furtwängler schrieb diese Zeilen am 14. September 1954, also 10 Wochen vor seinem Tod, in einem Brief an den Dirigenten Rolf Agop.

Im kompositorischen Nachlass Furtwänglers finden sich fast folgerichtig Werke, die der Komponist der Öffentlichkeit vorenthielt. Es gibt unter ihnen einige, die zwar vollständig vorliegen, aber zu Furtwänglers Lebzeiten nie öffentlich aufgeführt worden sind. Es handelt sich neben einer Reihe von Jugendwerken um das Klavierquintett und um die erste Sinfonie, deren Fertigstellung in die 30er Jahre fällt. Während die Umstände der Entstehung und die Gründe für die Nichtaufführung im Falle der Sinfonie bekannt sind, bleiben bezüglich des Klavierquintettes viele Fragen offen.

Erwiesen ist, dass Furtwängler spätestens im Jahr 1912 mit der Arbeit an diesem Werk

begann – im Taschenkalender dieses Jahres notierte er: *„3 Juli Viel gearbeitet. Quintett C-dur 1ster Satz.“* Im März des Jahres 1915 schreibt er dem Thomaskantor und Freund Karl Straube, der schon Furtwänglers Te deum aufgeführt hatte und ein begeisterter Fürsprecher des Komponisten war: *„Wenn ich mit dem Quintett nur fertig werde! Die Aussicht der Leipziger Aufführung ist doch ein gewisser Stachel.“*

Offensichtlich war die Arbeit am Quintett so weit fortgeschritten, dass eine Aufführung ins Auge gefasst werden konnte, die dann aber nicht stattfinden sollte. Es vergingen noch 20 Jahre bis zur Fertigstellung des Werkes.

Die Dirigentenkarriere Furtwänglers begann nach ersten Stationen in Breslau, Zürich, München und Straßburg 1911 in Lübeck, so dass die kompositorische Tätigkeit in den Hintergrund gedrängt wurde. Dennoch hat er am Klavierquintett weiter gearbeitet – eine Unzahl von Skizzen belegt ein für ihn typisches, fortwährendes Umarbeiten, Verwerfen und Neuansetzen.

An Ludwig Curtius, den Lehrer und Freund, schrieb er am 14. September 1920:

„Ich selber habe das Gefühl, diesen Sommer viel gearbeitet zu haben, so viel als es wohl eben ging. Und jeden Tag, so möchte mir scheinen, wachse ich an Klarheit, Einsicht und auch Vermögen; was ich unternehme ist schwer, so schwer, dass es kein anderer wagt; aber es scheint mir unumgänglich und jedenfalls für meine Person das einzig Mögliche. Natürlich sehe ich immer von neuem, dass alles was wachsen will, Zeit braucht, viel Zeit, und wenn ich dies Jahr auf-

höre so ists nur in der Hoffnung, dass es im nächsten Jahr endgültig anders werden muss. Es war in den letzten Wochen manchmal tagelang wirklich etwas wie ein Kampf auf Leben und Tod, und wenn ich auch nicht immer als Sieger hervorgegangen bin, so doch als Erfahrener. Ich habe Hoffnung, dass nächstes Jahr, wenn ich 5 Monate Zeit habe, jedenfalls eine der vielen Sachen ganz fertig wird. Es geht mir sicherlich auch hier, wie im Lauf der Jahre mit dem Dirigieren: das Krampfhaftige legt sich mehr und mehr und das Ziel, das Ruhig-Organische tritt immer klarer und leichter zu Tage, das, was allen, die wirklich mit der Stimme unserer Zeit zu sprechen unternehmen, fast unmöglich scheint.“

Am Anfang des Autographs des 1. Satzes des Quintettes notiert Furtwängler *Bansin 1933*, über dem 2. Satz steht *Juli 1932* und der 3. Satz ist mit der Jahreszahl *1934* überschrieben. Teil des Autographs ist ein Einzelblatt mit der Überschrift *Neuer Schluss (Frühjahr 35) !??.* Die beiden Fragezeichen deuten hier auf erhebliche Zweifel des Komponisten; dennoch meldete er am 8. März 1935 Walter Riezler, dem Privatlehrer aus Jugendtagen:

„Lieber Riezler, das Quintett wird jetzt abgeschrieben. Ich hoffe, dass das in 3 Wochen geschehen ist; dann spiele ich es Dir vor. Ich habe gestern beim Durchspielen (mit Frau Dietrich) konstatiert, dass es nun wirklich fertig ist, was ja immerhin etwas heißen will, jedenfalls für mich.“

Für Wilhelm Furtwängler gab es aber nichts, was „wirklich fertig“ war. Selbst seine eigenen,

späteren Werke, die im Druck vorlagen, hat er zum Teil noch gravierend umgearbeitet. Jede Aufführung war Anlass genug, Änderungen der verschiedensten Art vorzunehmen.

Im Fall des Klavierquintettes gab es keine öffentliche Aufführung zu Furtwänglers Lebzeiten – in der Gestalt, in der es überliefert ist, ist es zweifellos „fertig“: die Komposition liegt lückenlos vor. Die im Brief an Riezler erwähnte Abschrift ist jedoch voller Korrekturen und Anmerkungen von der Hand Furtwänglers. Offenbar hat er das Vorhaben der Aufführung oder gar der Drucklegung des Klavierquintettes aufgegeben und das Werk „fertig“ aber mit einigen Fragezeichen für die Nachwelt hinterlassen. Sicher hat zu diesem Umstand die unendlich lange Entstehungszeit beigetragen, die es dem Komponisten zweifellos erschwerte, die über mehr als zwei Jahrzehnte entstandene Musik in ein homogenes Ganzes zu zwingen. Außerdem war die Sinfonie mit dem Instrumentarium des großen Orchesters das Feld, auf dem er sich äußern wollte; das Quintett war möglicherweise „nur“ eine Vorbereitung zu diesem Ziel.

Und dennoch ist das Klavierquintett mit seinen Dimensionen und der Tiefe der musikalischen Aussage ein einzigartiges Zeugnis der komplexen und höchst expressiven Tonsprache Wilhelm Furtwänglers.

Walter Riezler berichtet von seinen Begegnungen mit diesem Werk: *„Erst im Sommer 1932 hat er mir in Bansin einige Fragmente eines noch nicht vollendeten Klavierquintettes*

vorgespielt, einige Jahre später in Potsdam das ganze Werk (...). Eine persönliche ‚Aus-sage‘ von größter, den Hörer bedrängender Gewalt, dabei eine Kraft der Gestaltung, der es gelingt, die überdimensionierten Sätze in eine geschlossene Form zusammenzufassen. Die Tonsprache von größtem Adel, sehr selbständig, eigenartig, am ehesten noch Pfitzner verwandt. Aber alles etwas übersteigert, nicht nur in den Dimensionen, sondern auch im Ausdruck. Wer um die besondere Bindung Furtwänglers an Michelangelo weiß (...), der wird auch hier – und später noch – es für sicher halten, dass Furtwängler so etwas im Sinne hatte wie eine Musik aus der Welt dieses unheimlichen und gewaltigen Menschen und Künstlers.

Nach dem Quintett, das, wenn er es spielte, keineswegs als Kammermusik, sondern durch- aus orchestral-symphonisch wirkte, sagte ich ihm: es werde nicht viele Menschen geben, die dieser Katastrophenmusik gewachsen seien. ‚Ich bin nun mal ein Tragiker!‘ war seine Antwort.“

Sebastian Krahnert

Clarens Quintett

Gernot Süßmuth ist als Konzertmeister der Staatskapelle Weimar tätig. In den vergangenen Jahren leitete er verschiedene Projekte des „European Community Orchestra“. Als Solist und Mitglied des Aperto Piano Quartettes ist er im In- und Ausland ein gefragter Musiker.

Er spielte Furtwänglers erste Violinsonate zu den 4. Wilhelm-Furtwängler-Tagen mit Daniel Barenboim.

Eva Schönweiß ist Stimmführerin der 2. Violinen beim „Deutschen Symphonie-Orchester Berlin“ und hat seit 1999 einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin inne.

Felix Schwartz ist 1. Solobratschist der Staatskapelle Berlin (Chefdirigent Daniel Barenboim). Er ist außerdem solistisch, als Musiker der Kammerensembles Trio Apollon und Berliner Streichsextett sowie als Professor an der Hochschule für Musik und Theater Rostock tätig.

Andreas Greger ist neben einer regen Konzerttätigkeit als Solist und Cellist des Gaede Trios im In- und Ausland Solocellist der Staatskapelle Berlin. Darüber hinaus lehrt er als Professor an der Musikhochschule „Hanns Eisler“ Berlin.

Sebastian Krahnert ist als Universitätsmusikdirektor der Friedrich-Schiller-Universität Jena tätig. Als Dirigent und Pianist fühlt er sich dem Werk Wilhelm Furtwänglers besonders verbunden. Er ist Initiator und künstlerischer Leiter der Wilhelm-Furtwängler-Tage in Jena und Mitherausgeber der Wilhelm Furtwängler Gesamtausgabe.

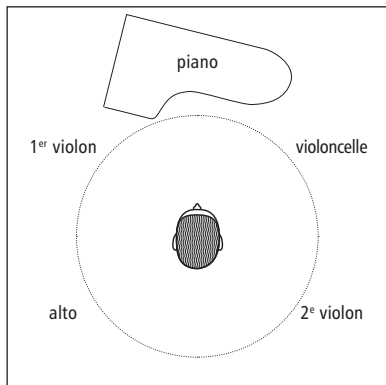
TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, les nouveaux supports audio-numériques offrent une multitude d'autres possibilités à l'ingénieur du son que les CD habituels. 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 d'habitude, 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.

Nous ne trouvons pas cela suffisant chez TACET. Les audio-DVD, SACD ou BLU-ray ne sont pas là utilisés comme ils le pourraient-êtrre. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, SACD ou BLU-ray, 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 difficile d'objecter contre l'argument, que les compositeurs d'époques passées n'auraient composé que pour une situation de concert normale. Si ce n'est qu'ils ne connaissaient absolument aucune sorte



de forme d'enregistrement sonore. Et un support audio reste toujours artificiel.

L'idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée 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.

Explications pour la version en Moving Real Surround Sound

Real Surround Sound signifie : L'auditeur se trouve au centre de la musique. La stéréo ou le Surround Sound habituel par contre le laisse en dehors. Le Moving Real Surround Sound fait encore un pas de plus : La musique va être mise en scène pour l'auditeur comme au théâtre. Plus de précision à ce sujet sur www.tacet.de.

Tous les effets proviennent de la musique, aucuns ajouts extérieurs comme bruits etc. Presque toutes les interventions de la régie musicale se laissent justifier dans la partition. A côté de nombreux autres, le Moving Real Surround Sound permet aussi une sorte d'effet de loupe : détails et contours paraissent être plus grands, plus prononcés. Cela se remarque d'ailleurs moins en passant rapidement du « Moving » au « normal » qu'en écoutant plus longtemps des passages.

Le premier essai de mettre en scène le quintette « Moving » ici présent eut lieu en 2006. J'y renonçais alors mais pas seulement à cause de l'œuvre extrêmement inhabituelle. Certains éléments du Moving Real Surround Sound, lorsque par exemple des instruments changent leur direction, paraissent à l'auditeur qui se penche pour la première fois sur ce procédé, étrange ou curieux. Je ne parvins pourtant pas à oublier cette œuvre, ce qui donna finalement cette version « Moving ».

Avec le quintette de Wilhelm Furtwängler, je m'imagine un voyage, un départ dans

l'inconnu total sans trêve et à la recherche de quelque chose. Le voyage traverse des régions idylliques, plus ou moins étrangères, parfois presque paradisiaques, mais aussi des moments de profonds désespoirs. Le naufrage se trouve à la fin, moins important cependant que le voyage ou la recherche en soit. L'attrait du mouvement, de l'avancée, d'une recherche souvent insensée, cela correspond aussi au Road Movies au sens classique.

Face aux dimensions énormes, il me parut être sensé de souligner certains passages et particularités et de rendre ainsi le déroulement plus explicite, sans interrompre la musique. Dans le premier mouvement, des paysages changeants permettent de s'orienter. Après l'exposition avec le premier thème présenté de manière si emphatique et le deuxième thème d'abord joué au violoncelle, l'auditeur et l'ensemble se déplacent à partir du développement tout d'abord de façon imperceptible, puis de plus en plus perceptiblement à travers différentes contrées, allant de rétrécissements à caractère de tunnel (après 10:00) passant par des parages étrangers et surréels (après 16:00), longeant des essais peu conventionnels, clownesques (19:25), jusqu'à des espaces infinis (par exemple 21:00 ou 22:00). Entre les deux on se rapproche (21:25). L'espace commence à battre au rythme de la musique. À la fin le groupe de voyageurs et l'auditeur se retrouvent au centre dans l'environnement familier du début qui pourtant – parce que

certainement tout sonne si gigantesque – ne donne pas vraiment une impression agréable.

Dans le deuxième mouvement, le voyage prend une autre direction, et cela une fois autour du cercle. Après un quart de la durée, le premier violon est arrivé devant à droite, après la moitié derrière à droite etc., les autres instruments en conséquence. Avec ce lent déplacement, l'auditeur perçoit plus nettement les proportions énormes du mouvement. Des impressions bizarres comme dans le premier mouvement se trouvent aussi ici. L'espace et les couleurs sonores s'adaptent à la musique.

Le troisième mouvement débute déjà complètement autre part, étranger. Suivent de nouvelles associations de voyage. On peut, si l'on veut, s'imaginer la mer (59:15), les mouvements d'un bateau (61 :00) ou des volées d'oiseaux (70:39), jusqu'à ce que le voyage devienne un mouvement au pied de la lettre (par exemple vers 74 :46) : l'ensemble glisse d'abord lentement, puis de plus en plus rapidement comme contemplé d'un véhicule qui ne cesse d'accélérer. (Tuyau: sur ce point, l'audition et la vue sont d'ailleurs semblables. Dans le train ou la voiture, on perçoit aussi plus facilement le déplacement quand on regarde de temps en temps sur le côté ou par la fenêtre. Cela fonctionne aussi ici.) Ce dernier départ conduit à l'extase et au chaos. Après une courte phase de presque calme complet, le mouvement et l'œuvre se terminent de façon laconique et sans appel par la destruction.

Deux exemples particulièrement frappants doivent expliciter la règle nommée au début selon laquelle toutes les modifications de la partition doivent si possible être justifiables.

Le troisième mouvement débute par une introduction lente de presque trois minutes. Les instruments avancent à tâtons, comme dans l'obscurité, avec de nombreuses pauses (« lunga »). Entre-temps, une figure se développe alors ressemblant de plus en plus à la mélodie et devenant le thème de la partie principale. On ne retrouve pourtant pas progressivement le tempo principal mais on lit dans la Partition « Apaiser de plus en plus ». De telles introductions lentes ont souvent pour rôle d'aller chercher l'auditeur à un « faux » endroit inattendu, de l'emmener le plus loin possible et de le libérer alors avec la livraison au « bon » endroit, pour qu'il savoure encore plus le cours du mouvement original. Autrement dit : l'égarer tout d'abord entièrement. Un moyen avec lequel la régie musicale peut aider en cela, est l'aliénation sonore. Dans ce cas non comme dénaturation du son mais comme réactions suscitées par des sonorités instrumentales comme échos à un cadre surréaliste.

L'autre exemple est le « voyage » au pied de la lettre. La musique était avant interrompue un instant par des accords isolés suivis de pauses. Comme si elle ne pouvait pas se décider si flux ou arrêt. Lorsqu'alors (à partir de 74 :46), elle passe à un mouvement continu, cela marque le début d'une progression qui durera presque 4 minutes. « Augmenter

progressivement », « déjà assez rapide », « Piu mosso (quasi Presto) », « Rester dans le tempo, mais toujours augmenter », « poco a poco crescendo », « Toujours augmenter », « sempre piu accelerando », « piu mosso (molto Presto) », « p subito » (= soudain doucement), mais tout de suite de nouveau crescendo », « piu crescendo », « fff ». Telles sont les indications de tempo et de dynamiques. La musique se déplace de plus en plus vite et emporte tout simplement l'auditeur avec elle. Donc un voyage avec une accélération perpétuelle.

Pour éviter tous malentendus : Ces détails n'ont pas besoin d'être perçus consciemment. Il est aussi seulement fait état de certains ici. Je préférerais même le contraire, si les détails restaient inconscients en laissant seulement l'impression que le son est ainsi juste. Mais vu que certains seront certainement très inhabituels pour la plupart, ces quelques explications étaient incontournables.

Un grand merci pour les musiciens du Quintette Clarens : Gernot Süßmuth, Eva Schönweiß, Felix Schwartz, Andreas Greger et Sebastian Krahnert. Leur participation décisive à cette production n'est aucunement amoindrie par le fait que quelqu'un d'autre encore y ait travaillé, qui se laisse inspirer par Wilhelm Furtwängler et par eux.

Andreas Spreer

Wilhelm Furtwängler: Quintette pour piano

« Il faut que vous sachiez que le chapitre sur < mes compositions et l'opinion publique > est pour moi une plaie restée à vif. Je suis certain, – sans vouloir me surestimer – que dans toute l'Histoire de la Musique, aucun autre véritable compositeur (et je dois me juger comme tel) n'a eu une position aussi fausse et dès le début si peu satisfaisante vis à vis de l'opinion publique que moi, mes compositions étant non seulement difficiles et tournant le dos aux modes du jour, mais subissant pour ma part aussi les préjugés portés aux chefs d'orchestre, à l'âge etc. »

Wilhelm Furtwängler écrivit ces lignes le 14 septembre 1954, dix semaines donc avant sa mort, dans une lettre au chef d'orchestre Rudolf Agop.

On retrouve ainsi logiquement, dans l'héritage de composition de Furtwängler, des œuvres que le compositeur ne dévoila jamais au public. Il en existe parmi elles quelques-unes, qui, bien qu'étant complètes, ne furent jamais, du vivant de Furtwängler, jouées en concert. Il est question, à côté d'une série d'œuvres de jeunesse, du quintette pour piano et de la première symphonie achevée dans les années trente. Alors que les circonstances de l'origine de la symphonie et les raisons pour lesquelles celle-ci ne fut jamais jouée en public nous sont connues, de nombreuses questions sur le quintette pour piano restent irrésolues.

Il est prouvé que Furtwängler commença, au plus tard en l'année 1912, à travailler sur cette œuvre – il nota dans son agenda de poche de cette année-là: « 3 juillet beaucoup travaillé. Quintette en do majeur 1^{ier} mouvement. » Il écrivit en mars de l'année 1915 au Cantor de l'Église saint Thomas et ami Karl Straube, qui avait déjà donné en concert le Te Deum et qui était un porte-parole enthousiaste du compositeur: « Si je pouvais avoir déjà fini le quintette! La perspective du concert de Leipzig me pèse. »

Le travail effectué sur le quintette était manifestement si avancé que l'on pouvait déjà prévoir un concert, qui n'eut cependant jamais lieu. Vingt années s'écoulèrent encore avant que l'œuvre ne soit achevée.

La carrière de chef d'orchestre de Furtwängler débuta, après des étapes à Breslau, Zurich, Munich et Strasbourg, en 1911 à Lubeck, reléguant à l'arrière-plan ses activités de compositeur. Il continua pourtant à travailler sur le quintette – une infinité d'esquisses atteste d'un remaniement continu, typique chez lui, de rejets et d'ajouts nouveaux.

Il écrivit à Ludwig Curtius, professeur et ami, le 14 septembre 1920: « J'ai moi-même l'impression d'avoir beaucoup travaillé cet été, autant du moins qu'il m'a été possible de le faire. Et chaque jour, à ce qu'il me semble, je gagne en transparence, en compréhension et aussi en capacités; ce que j'entreprends est difficile, si difficile que personne n'ose le faire; mais cela me semble être incontournable et,

en tout cas pour ma personne, la seule chose possible. Évidemment, je ne cesse de me rendre compte que tout ce qui veut grandir a besoin de temps, de beaucoup de temps et si j'arrête cette année, c'est seulement en espérant que tout devra devenir, une fois pour toute, autrement l'année suivante. C'était parfois pendant des jours, au cours des dernières semaines, un véritable combat à la vie à la mort et si je n'ai pas pu toujours en ressortir vainqueur, j'ai pu quand même y devenir plus expérimenté. J'espère, l'année prochaine, quand j'aurai le temps, pendant cinq mois, pouvoir en tout cas terminer entièrement une de mes nombreuses œuvres. C'est pour moi la même situation que celle que j'ai vécue au cours de toutes ces années de direction d'orchestre: les efforts désespérés vont peu à peu s'atténuer et le but, cette unité tranquille, va apparaître de plus en plus clairement et facilement, ce qui paraît presque impossible à tous ceux qui tentent de s'exprimer vraiment avec la voix de notre temps. »

Au début de la partition, écrite de la main de l'auteur, du premier mouvement du quintette, Furtwängler note: *Bansin 1933*, au-dessus du deuxième mouvement: *juillet 1932* et écrit en tête du troisième mouvement: l'année 1934. Une feuille à part, titrée *Nouvelle fin (printemps 35)!*?? fait partie de la partition écrite de sa main. Les deux points d'interrogation mettent ici l'accent sur un doute important du compositeur; il fit pourtant part, le 8 mars 1935, à Walter Riezler, le professeur particulier

de sa jeunesse: *« Cher Riezler, le quintette va être maintenant recopié. J'espère qu'il sera terminé dans trois semaines; je te le jouerai alors. J'ai constaté hier en le jouant d'un bout à l'autre (avec Madame Dietrich), qu'il était vraiment terminé, ce qui veut beaucoup dire, en tout cas en ce qui me concerne. »*

Pour Wilhelm Furtwängler, il n'existait pourtant rien de «vraiment terminé». Il travailla même encore en partie et de façon inquiétante, des œuvres écrites vers la fin de sa vie qui étaient même déjà imprimées. Chaque exécution publique était une raison suffisante pour entreprendre des changements de manières les plus différents.

En ce qui concerne le quintette pour piano, il n'y eut pas d'exécution publique du temps de Furtwängler – sous la forme où il est arrivé jusqu'à nous, il est sans aucun doute «terminé»: la composition étant sans aucune lacune. L'exemple dont il est question dans la lettre de Riezler est cependant plein de corrections et de remarques de la main de Furtwängler. Il a apparemment renoncé au projet d'exécution et à la mise en impression du quintette, et légué à la postérité l'œuvre «terminée» avec toutefois certains points d'interrogation. Le temps infini qu'il mit à l'écrire a certainement joué ici un rôle important, rendant sans aucun doute très difficile au compositeur de faire, d'une musique écrite au cours de deux décennies, un tout homogène. En plus, la symphonie, avec l'instrumentation d'un grand orchestre, était le domaine dans lequel il voulait s'exprimer;

le quintette était probablement «seulement» une préparation dans ce sens là.

Et pourtant, le quintette pour piano, avec ses dimensions et la profondeur de son message musical, est une preuve unique en son genre du langage musical complexe et de l'extrême expressivité de Wilhelm Furtwängler.

Walter Riezler raconte ses rencontres avec l'œuvre: *« C'est seulement durant l'été 1932 qu'il me joua à Bansin quelques fragments d'un quintette pour piano encore inachevé, puis quelques années plus tard à Potsdam l'œuvre complète (...). Une «déclaration» personnelle d'une rare violence, harcelant l'auditeur et en même temps une force d'organisation, réussissant à réunir des mouvements gigantesques dans une forme fermée. Le langage musical de la plus grande noblesse, très indépendant et singulier, est apparenté encore le plus probablement à Pfitzner. Mais tout a tendance à l'exagération, non seulement dans les dimensions mais aussi dans l'expression. Ceux qui connaissent les liens particuliers existant entre Furtwängler et Michel-Ange (...), vont être ici certains – et plus tard encore –, que Furtwängler avait aussi quelque chose en tête de semblable, à une musique sortie tout droit de l'univers de cet homme et artiste impressionnant et gigantesque.*

Après le quintette, qui, lorsqu'il le joua, ne donna pas du tout l'impression d'être une œuvre de musique de chambre mais plutôt d'orchestre symphonique, je lui dis: il n'existe pas beaucoup de personnes qui vont être

capables d'apprécier cette musique à catastrophe. «Que voulez-vous, je suis un tragique!» fut sa réponse.

Sebastian Krahnert

Quintette Clarens

Gernot Süßmuth est Premier violon solo de la Staatskapelle de Weimar. Il dirigea ces dernières années différents projets du «European Community Orchestra». Il est, en tant que soliste et membre du Quatuor pour piano Aperto, un musicien très demandé en Allemagne et à l'Étranger. Il joua, lors du quatrième festival des Journées Wilhelm Furtwängler, la première sonate pour violon de Furtwängler avec Daniel Barenboim.

Eva Schönweiß est Chef de pupitre des deuxièmes violons à «l'Orchestre symphonique allemand de Berlin» et enseigne depuis 1999 au Conservatoire Supérieur de Musique «Hanns Eisler» de Berlin.

Felix Schwartz est Premier alto solo de la Staatskapelle de Berlin (chef d'orchestre attitré: Daniel Barenboim). Il fait aussi partie, en tant que soliste, de l'ensemble de chambre Trio Apollon et du Sextuor à cordes de Berlin, et est Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique et d'Arts dramatiques de Rostock.

Andreas Greger est, à côté d'une intense carrière de concertiste en Allemagne et à l'étranger en tant que soliste et violoncelliste du Trio Gaede, Violoncelliste solo de la Staatskapelle de Berlin. Il occupe aussi un poste de professeur au Conservatoire Supérieur de Musique «Hanns Eisler» de Berlin.

Sebastian Krahnert occupe le poste de Directeur musical universitaire de l'Université Friedrich Schiller de Jena. Il se sent, en tant que chef d'orchestre et pianiste, particulièrement proche de l'œuvre de Wilhelm Furtwängler. Il est initiateur et Directeur artistique des Journées Wilhelm Furtwängler de Jena et un des directeurs de publication de l'intégral des œuvres de Wilhelm Furtwängler.

Impressum

Recorded 2003
DeutschlandRadio, Funkhaus Köln
Instrument: Steinway D
Technical equipment: TACET

Translations:
Jenny Poole, Katherine Wren (English)
Marylène Gibert-Lung (French)

Cover photo, pictures p. 6, p. 14:
Archiv Elisabeth Furtwängler
Picture p. 10: Zentralbibliothek Zürich
Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Editing: Roland Kistner
Recording and enacted surround mix:
Andreas Spreer
Blu-ray authoring: Karin Koellner
Produced by Andreas Spreer

© 2017 TACET

ℙ 2017 TACET

www.tacet.de

Co-Produktion mit
DeutschlandRadio

Audio System Requirements

1. Instructions for Use

Use the Blu-ray player as easily as a CD-player. This also works without a screen. Play, Pause, Skip, Forwards, Backwards, Numeric Keys – everything as usual. Playback by default in 5.1 (multi-channel). Alternate between 5.1. (red/green) and Stereo (yellow) with the coloured buttons at any time. Operation via screen is self-explanatory.

2. How many loudspeakers do I need ?

In order to enjoy the acoustic finesse of this Blu-ray disc 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 Blu-ray discs 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.

3. 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.

Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume

before playing your Blu-ray disc.

- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.

Hinweise zum Hören

1. Hinweise zum Gebrauch

Bedienen Sie den Blu-ray Player so einfach wie einen CD-Player. Das geht auch ohne Bildschirm. Play, Pause, Skip, Vorwärts, Rückwärts, Nummerntasten – alles wie gewohnt. Wiedergabe per Default in 5.1 (Mehrkanal). Zwischen 5.1 (rot/grün) und Stereo (gelb) kann jederzeit mit den Farbtasten gewechselt werden. Die Bedienung über Bildschirm erklärt sich von selbst.

2. Wieviele Lautsprecher brauche ich ?

Um die klanglichen Feinheiten dieser Blu-ray 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 Blu-rays 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.

3. 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.

Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der Blu-ray Disc 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 ...

1. Conseils d'utilisation

Utilisez le Blu-ray aussi simplement qu'un lecteur de CD. Cela est aussi possible sans écran. Play, pause, skip, avant, arrière, touches numérotées – tout est comme d'habitude. Lecture par Default sur 5.1 (canal multiple). Il est possible d'alterner entre 5.1 (rouge/vert) et stéréo (jaune) en utilisant les touches de couleurs. L'utilisation par écran va de soit.

2. De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce Blu-ray 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 Blu-rays TACET sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal subwoofer

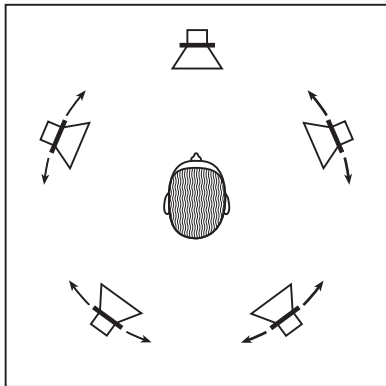
n'est ici pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

3. 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.

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.



Wilhelm Furtwängler

Piano Quintet in C major / Klavierquintett C-Dur 80'22

1	4	Molto Allegro	28'00
2	5	Adagio	25'37
3	6	Ruhig – Gemächlich und heiter (Allegretto!)	26'40

Tracks 1-3: TACET Real Surround Sound

Tracks 4-6: TACET Moving Real Surround Sound

Clarens Quintet

Gernot Süßmuth, 1st violin

Eva Schönweiß, 2nd violin

Felix Schwartz, viola

Andreas Greger, violoncello

Sebastian Krahnert, piano

Co-Produktion mit

DeutschlandRadio