

DVD AUDIO · TACET Real Surround Sound



THE AURN SERIES VOL. XVI

Johannes Brahms

Complete String Quartets

Aurn Quartet

total playing time: 102 min.

TACET Real Surround Sound

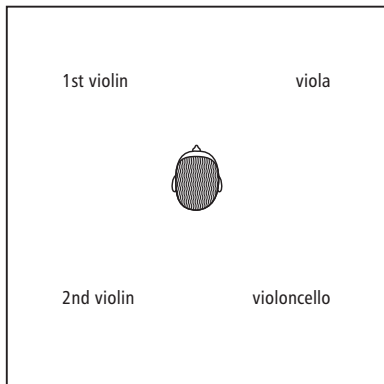
In terms of recording technology the DVD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first audio DVD-A's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

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 Brahms only composed for the normal concert situation. Except that Brahms knew neither the CD nor the DVD. And a sound-carrier is always a synthetic product.

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



This time the viola is placed at the front of the group. Brahms seems to have had a particular fondness for this instrument. In the slow movement of op 67 he goes so far as to specify mutes („con sordino“) for the other three players but not for the viola.

Andreas Spreer

From hard work to easy play – Brahms and the string quartet

“Incidentally, Mozart took particular care to write six beautiful quartets, so we too will exert ourselves to make one or the other of ours at least passable. Never fear, you will get them – but if I were a publisher today, I would refrain

from nagging.” With these words, written in 1869, Brahms sought to placate his publisher Simrock, having whetted his appetite for the quartets only shortly beforehand: “Might you come via Baden-Baden when you visit your wife? It really is very lovely here, and the Becker quartet is coming at about that time and may perhaps play you some new works for publication.”

Understatement was one of Brahms’s strategies for dealing with the high expectations surrounding him. For many years various factors had sent these expectations into orbit: ever since Schumann’s prophetic essay “New Paths” (1853), in which he predicted that Brahms would be modern music’s new Messiah, no less, every new work to come from the composer’s pen was eagerly scrutinised by the critics. This must have been particularly true of chamber music in view of its association with “connoisseurs and music-lovers”; as J. G. Sulzer put it in his *General theory of the fine arts* (1771–74), “thus these pieces can be more erudite and highly crafted than those intended for wider use, which have to be simpler and more tuneful if they are to appeal to everyone”. Moreover, the string quartet – to some extent the genre that exemplified the art of writing a four-movement work – was seen as sovereign in the realm of chamber music, especially in Brahms’s adoptive home city of Vienna. By the 1850s, even in that most conservative of central European locations, interest in new chamber works had long since taken second

place to the Viennese classics: the considerable and constant supply of new string quartets attracted scant attention in Vienna, either in public concerts (virtually no chamber music was performed in public) or with publishers (who catered for domestic music-making). The preferred composers were Haydn, Mozart and Beethoven.

With his reference to Mozart’s dedication of his six finest quartets, “the fruit of long and laborious work”, to Haydn, Brahms brings the historical dimension of the string quartet genre into the frame, hiding his enormously self-critical stance behind a jocularly ironic façade. It was not only the critics and the public who measured Brahms according to the yardstick of the classics; he too always saw his work against this background, partly, it must be said, with an eye to his future place in musical history.

It is, therefore, hardly surprising that Simrock had to wait another four years until Brahms considered the two quartets Op. 51 ready for publication; not until 1873 had they satisfied all the composer’s quality control mechanisms. The first was the critical approval of friends such as Clara Schumann and the violinist Joseph Joachim, whom Brahms expressly instructed to say how playable he thought the quartets were and to suggest modifications to the melodic lines rather than alter fingerings: “the need for fingerings seems to me merely an indication that something is wrong with the violin writing”. Then followed several trial performances in private houses, the first probably in 1869 in

Baden-Baden and then doubtless in 1873 at Hermann Levi's in Munich and at the home of the Viennese surgeon and amateur violinist Theodor Billoth, dedicatee of both quartets, of whom Eduard Hanslick reported that not only had he the "*droit de seigneur* over all Brahms's chamber works" but that he always subjected his guests on such occasions to "a light narcotic of Rhenish".

Brahms was basically allowing himself the time which he felt he might need for a far-reaching revision of his quartets. "Lay the stuff on one side and take it up again and again until it has become a perfect work of art. Whether or not it's beautiful, even then, is another matter, but it must be perfect, to leave no room for criticism" – so Brahms told the conductor Georg Henschel, according to his biographer, Max Kalbeck. The two quartets do seem to have been finished by 1869, judging by the opus number allotted them by Brahms himself. However, in his own catalogue of works the composer later noted: "Appeared in autumn 1873/ begun earlier/ written for a second time in Tutzing in the summer of 1873". Presumably they had been finished but had lain untouched for four years before undergoing extensive revision.

Altogether the editors of the new complete Brahms edition can point to at least nine phases of modification to the Op. 51 quartets, indeed eleven in the case of the one in A minor – an unusually high number even for Brahms. This is not counting the sketches, now lost, from

earlier days (the first indications of the C minor quartet date from 1865), and they may have had far earlier roots which cannot be reconstructed but whose existence it is legitimate to suspect: according to Alwin Cranz, a friend from Brahms's youth, he had written over 20 string quartets before Op. 51. Whatever the precise truth of this, what is certain is that they all ended up on the fire, even the B minor quartet which Schumann had seen in 1853 and recommended for publication. Brahms laconically told Kalbeck in 1885: "All that stuff got burnt."

How well his "long and laborious work" paid off is shown by the first Viennese reviews of the C minor quartet. Several critics mentioned what Theodor Helm described as "Brahms's characteristic practice of only appearing before the public with fully-fledged, mature creations"; Hanslick wrote "Meticulous and masterful, Brahms approaches each new genre with a sternly self-critical attitude that is rare nowadays; he never releases anything half-ready or only partially successful." Even those critics who were sceptical towards the composer, such as Ferdinand Peter, Count Laurencin, were impressed by the works' "fine, intelligent craftsmanship". Their very dense texture did also attract negative criticism: what some considered ambitious and exemplary in their workmanship was regarded by others as cerebral and stilted.

The fact that a vast amount of work went into them is evident from the very beginning

of the C minor quartet. The urgent, restless character of the opening movement rests on a single motivic cell: an ascending dotted figure followed by a downward plunge. Brahms holds fast to this figure, shortening it progressively and heightening its effect to a grand gesture until finally it breaks off abruptly, leaving the viola hanging on wanly. A more elegiac section follows without a break, the same dotted rhythm this time relegated to the accompaniment, immediately illustrating Brahms's technique of deriving more and more expressive angles from the same material. The same holds true across the boundaries between movements: the Romanze starts with a dotted rhythm, structurally the same but totally altered as regards character, and here it becomes apparent after only a few bars that, in Brahms, melody and accompaniment can be completely interchangeable.

The finale, too, begins with a striking figure made up of a brief ascent and a downward plunge, though here it seems completely disconnected and as if snatched out of a cadenza-like context, yet has an amazingly intimate feel. Here it becomes abundantly clear that Brahms felt it very important that his official quartet debut should be a *tour de force* of motivic work. The listener who does not immediately recognise this compressed and harmonically distant variant of the basic motivic cell is later expressly informed as to its origins: right at the end Brahms rounds off the cycle of movements and presents the solution

to the enigma by planting this figure back into its original context. The way the basic idea leaps across the boundaries between the works and comes to haunt the first movement of the A minor quartet is surely no coincidence.

Indeed the two quartets in Op. 51 share more features than might be suspected at first glance. As in no. 1, so in no. 2 the presentation of ideas and motifs is immediately crossed with their development. In the second movement, for example, the extremely irregular shape of the theme is hardly noticed because it can be observed in its formal organic growth. Schoenberg, in his essay "Brahms, the Progressive", noted this with great admiration and christened this structural principle "developing variation". This being so, the fact that in both quartets Brahms blurs the borderline between development and recapitulation is a logical consequence and in a further cryptic touch he deprives the listener of the decisive point of orientation. In No. 1 he slows down the opening notes of the theme at the start of the recapitulation almost to a standstill; in No. 2 he conceals the metrically delayed main theme in a web made up of variants of the opening of the theme in its original and in inverted form. And in both works, the listener only realises he has reached the recapitulation when it is already well under way.

Superficially the two quartets seem fundamentally different, indeed complementary. The rather dark, introspective C minor quartet, somewhat à la Beethoven, contrasts with the

A minor's extended melodies based on thirds and its exuberant rondo which comes to a witty ending (the theme is brought in firstly in slow motion and then as in a time-lapse) – decisive factors in the work's favourable reception by audiences, which are then happy enough to stumble through the various rhythmic traps that lie in wait, firstly in the initially dance-like Rondo and then in the strongly contrasted, mistily atmospheric quasi-minuet.

With the publication of Op. 51 a creative inhibition was overcome, moreover in a manner typical of Brahms. Just as the second symphony was written in a single summer in 1877, the gestation of the first having taken decades, so also the B flat major quartet Op. 67 took him only a summer. It was composed in 1875 in the lee of his work on the first symphony because he needed a break from it. He accordingly dedicated the quartet to a doctor from Utrecht, Theodor Wilhelm Engelmann, in August 1876, with these words: "The next thing I'm about to bring forth is a string quartet, and I may need medical assistance, as I did for the first. [...] It's not going to need forceps this time, just somebody there."

The first listeners to hear his final essay in the string quartet genre were already in no doubt that it went back to the roots of their history. "Papa Haydn must be smiling in his grave," wrote Hermann Levi to Clara Schumann. The work does begin like typical Haydn, as Theodor Helm observed, with a simple melody in 6/8 with echoes of the hunting horn. Naturally

Brahms uses this guileless, straightforward statement for a variety of little metrical games such as alternating or overlapping clashes of duple and triple rhythms; he also subjects it to alternation between solo and tutti writing, major and minor modes and a kaleidoscope of different expressive moods. Why this hunting theme comes over in such an ingenuous, innocuous guise only becomes completely clear at the end of the whole quartet. This theme bursts into the variations movement which concludes the work, followed by its own shadowy variant, which is also derived from the first movement but the two intruders, far from disrupting the sequence of variations, turn out to be variations of the innocent, sunny theme of the closing movement. Here Brahms invents a constellation in which our preconceptions about theme and variation form are stood upon their head – an ingenious way of playing with tradition which can stand comparison with the wittiness of Haydn. Evidently Brahms was aware of this; when in 1889 Joseph Joachim asked him for a suitable programme for a quartet evening, he suggested, instead of the proposed works by Mozart and Beethoven: "I would start with six Haydn and then just carry on from there. Incidentally, as to mine, I like the B flat best."

Christian Schaper

The Aurn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

The Aurn Quartet, founded in 1981, still consists of the same four players and is recognised today as one of the world's leading quartets. It is noted for its interpretative mastery, individuality and expressive intensity. Aurn, the amulet in Michael Ende's *Unendliche Geschichte* ("Never-ending Story") which endows its wearer with the power of intuition, is its ever-present symbol. During the years of its existence the Aurn Quartet has performed in all the major musical centres of the world and has been invited to appear at such festivals as those at Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Lucerne, Les Arcs, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, the Salzburger Festspiele, the Edinburgh International Festival, the Beethovenfest in Bonn and the Berlin Festival. In addition to regular concert tours of the USA it has also travelled widely in the former Soviet Union, South America, Australia and Japan. The four players laid the foundations of their success during their years of study with the Amadeus Quartet in Cologne and the Guarneri Quartet at the University of Maryland. In 1982, only a year after it was founded, the Aurn Quartet attracted attention by winning prizes in two top competitions – the ARD-Wettbewerb in

Munich and the International String Quartet Competition then held in Portsmouth, England. In 1987 it also won the competition organised by the European broadcasting companies.

The Aurn Quartet has performed in the Carnegie Hall, New York, and is the quartet-in-residence every year at the Schubert Festival at the University of Georgetown, Washington DC. It has also been quartet-in-residence at the Traunstein summer concerts for several years, and is an annual guest at the Mondsee Musiktage. Last season the Aurn Quartet performed the complete cycle of Beethoven quartets in Washington. On an initiative from the Kunststiftung NRW the quartet has on several occasions presented cycles of works themed around Schumann and Mendelssohn. Last season, at the Schoenberg Festival in Essen, it played the full cycle of Schoenberg quartets.

For some years the Aurn Quartet has also intensively championed contemporary music and has given the world premieres of numerous new compositions, most recently by Brett Dean, Peter Michael Hamel, Maria Cecilia Villanueva and Charlotte Seither. In the jubilee season marking its 25th birthday, highlights were a gala concert in the Vienna Musikverein and a six-part cycle of the complete Beethoven quartets in Cologne around Easter 2006, singled out for special praise by WDR.

The Aurn Quartet's chamber music partners include musicians such as Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Noboko Imai, Sharon Karn, Alexander Lonquich, Paul Meyer,

Peter Orth, Christian Poltéra, Karl-Heinz Stefens, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann, and members of the Guarneri, Amadeus and Pražák Quartets.

The Auryn Quartet has had an exclusive recording contract with the TACET label since autumn 2000. Its high artistic standing is documented by numerous recordings, several of which have won prizes (the *Diapason d'Or*, the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* and the CD Classic Award). The Auryn Quartet has most recently released a complete recording of all Beethoven's string quartets which won the Classical Internet Award.

In addition to giving master-classes in Germany and abroad, the Auryn Quartet now teaches chamber music at the Musikhochschule in Detmold.

Further releases:

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

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

TACET 31 / Joseph Haydn / Quartets op. 71

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

TACET 69 / Joseph Haydn / Die sieben Worte

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

TACET 102 / R. Schumann / String quartets

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

TACET 118 / French String Quartets by Claude Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel
(also available on DVD-Audio)

TACET 120 / Johannes Brahms / Piano Quintet F minor op. 34 / Peter Orth, piano
(also available on DVD-Audio)

TACET 121 / Günter Bialas / String quartets no. 3, 4, 5; harp quintet

TACET 124 / Auryn's Beethoven / String quartets vol. 1 of 4 *(also available on DVD-Audio)*

TACET 125 / Auryn's Beethoven / String quartets vol. 2 of 4 *(also available on DVD-Audio)*

TACET 126 / Auryn's Beethoven / String quartets vol. 3 of 4 *(also available on DVD-Audio)*

TACET 130 / Auryn's Beethoven / String quartets vol. 4 of 4 *(also available on DVD-Audio)*

TACET 167 / Auryn's Haydn: op. 1
String quartets vol. 1 of 14

TACET 168 / Auryn's Haydn: op. 33
String quartets vol. 6 of 14

TACET Real Surround Sound

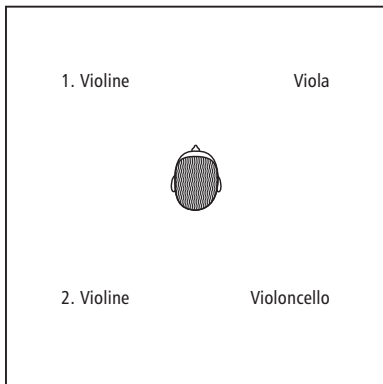
Von der Aufnahmetechnik her gesehen bietet die DVD unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den ersten Audio-DVDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt.

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

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

Gegen das Argument, Brahms hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert, lässt sich wenig einwenden. Außer: Brahms kannte weder die CD noch die DVD. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur



einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Die Bratsche sitzt diesmal im Musikerkreis vorne. Sie schien dem Komponisten am Herzen zu liegen. Im langsamen Satz von op. 67 lässt Brahms die anderen drei Musiker sogar mit Dämpfer („con sordino“) spielen, nur die Bratsche nicht.

Andreas Spreer

Von harter Arbeit zu leichtem Spiel – Brahms und das Streichquartett

«Übrigens hat Mozart sich gar besonders bemüht, sechs schöne Quartette zu schreiben, so wollen wir uns recht anstrengen, um ein und das andre passabel zu machen. Ausbleiben sollen sie Ihnen nicht. Aber wäre ich heute Verleger, ich ließe das Drängen». So vertröstete Brahms 1869 seinen Verleger Fritz Simrock – nachdem er ihn allerdings selbst erst kurz zuvor auf die Spur der neuen Quartette gesetzt hatte: «Kommen Sie nicht etwa über Baden-Baden, wenn Sie Ihre Frau besuchen? Es ist hier wirklich sehr schön, und zu jener Zeit kommt das Beckersche Quartett und spielt Ihnen vielleicht neue Verlagsartikel vor.»

Solche Understatements stellen nur eine von Brahms' Strategien dar, den hohen Ansprüchen seiner Umwelt zu begegnen. Verschiedene Faktoren hatten die Erwartungen an ihn längst in astronomische Höhen getrieben: Seit Robert Schumanns prophetischem Aufsatz «Neue Bahnen» (1853), in dem er in Brahms nicht weniger als den Messias der zukünftigen Musikwelt angekündigt hatte, wurde ohnehin schon jedes neue Werk aus dessen Feder überaus kritisch beäugt. Für Kammermusik musste dies insofern um so mehr gelten, als sie von jeher als die Domäne «für Kenner und Liebhaber» galt: «so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und kantabel seyn muß,

damit jedermann es fasse» (J. G. Sulzer, *Allg. Theorie der schönen Künste*, 1771–74). Und das Streichquartett wiederum – gewissermaßen als die zur Gattung gewordene Kunst des vierstimmigen Satzes – galt als Königsdisziplin der Kammermusik, zumal in Brahms' Wahlheimat Wien. Auf dem wohl konservativsten Pflaster Mitteleuropas war das Interesse an kammermusikalischen Novitäten schon um 1850 längst der Klassikerpflege gewichen: Die durchaus nicht geringe Tagesproduktion an Streichquartetten spielte in Wien so gut wie keine Rolle, weder im öffentlichen Konzert (das es in der Form des Kammerkonzerts ohnehin praktisch nicht gab) noch bei den Verlegern (und damit in der privaten Musikpflege); man spielte schon damals vor allem: Haydn, Mozart, Beethoven.

Mit seiner Anspielung auf Mozart und dessen Widmungsvorrede zu seinen sechs «Haydn-Quartetten», wo von der «Frucht einer langen und mühsamen Arbeit» die Rede ist, bringt Brahms die historische Dimension der Gattung Streichquartett ins Spiel – nicht ohne zugleich seine enorm selbstkritische Haltung hinter einer Maske aus ironischer Koketterie zu verbergen. Denn nicht nur Kritik und Publikum maßen Brahms an den Exempeln der «Klassiker», auch er selbst sah sein Werk stets vor diesem Hintergrund – nicht zuletzt im Hinblick auf die eigene historische Geltung.

Es wundert daher nicht, dass Verleger Simrock noch vier Jahre warten musste, bis Brahms die beiden Quartette op. 51 für publi-

kationsreif hielt; erst 1873 hatten sie alle Maßnahmen der Brahms'schen Qualitätssicherung erfolgreich durchlaufen. Am Anfang stand die kritische Begutachtung durch Freunde wie Clara Schumann und den Geiger Joseph Joachim, den Brahms ausdrücklich anwies, auf gute Ausführbarkeit zu achten und anstelle von Fingersätzen lieber gleich Änderungen in der Melodieführung vorzuschlagen: «Fingersatz ist mir immer nur Beweis, daß einiges im Violinsatz faul ist». Es folgten mehrere Probeaufführungen im privaten Rahmen, zuerst vermutlich 1869 in Baden-Baden, außerdem sicherlich 1873 bei Hermann Levi in München und bei dem Wiener Chirurgen und geigenden Dilettanten Theodor Billroth, dem Widmungsträger der beiden Quartette, von dem der Musikkritiker Eduard Hanslick berichtet, er habe nicht nur das «Jus primae noctis aller Brahms'schen Kammermusiken», sondern unterziehe bei diesen Gelegenheiten seine Gäste auch stets «einer leichten Rheinwein-Narkose».

Schließlich ließ sich Brahms mit den Quartetten die Zeit, die er für eine hinreichende Revision zu brauchen meinte. «Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! Ob es auch schön ist dann, das ist eine andere Sache, aber es muß vollendet sein, daß man nichts daran aussetzen kann» – so soll Brahms sich laut seinem Biographen Max Kalbeck gegenüber dem Dirigenten Georg Henschel geäußert haben. Und tatsächlich scheinen die beiden ersten Quartette schon 1869 vollständig vorgelegen

zu haben; aus dieser Zeit stammt auch die von Brahms selbst vergebene Opuszahl. Im eigenhändigen Werkverzeichnis notierte der Komponist aber später: «Herbst 73 erschienen / angefangen früher / zum 2. Mal / geschr. Tutzing / Sommer 1873» – vermutlich ist es nach vier Jahren ohne nachweisbare Beschäftigung mit den Stücken noch einmal zu größeren Veränderungen gekommen.

Insgesamt können die Herausgeber der Neuen Brahms-Ausgabe für die Quartette op. 51 mindestens neun, beim a-Moll-Quartett sogar elf Korrekturschichten belegen – auch für Brahms'sche Verhältnisse eine ungewöhnlich hohe Anzahl. Dabei sind allerdings die nicht erhaltenen Quellen aus der Frühzeit der Entstehung (erste Hinweise auf das c-Moll-Quartett datieren von 1865) noch gar nicht mitgerechnet, und dass es möglicherweise noch viel ältere Wurzeln gibt, lässt sich zwar nicht mehr rekonstruieren, wohl aber vermuten: Den Quartetten op. 51 sollen sogar über 20 Streichquartette vorausgegangen sein, wie Alwin Cranz, ein Jugendfreund von Brahms, Kalbeck berichtete. Wie viele es auch immer wirklich gewesen sein mögen: sie sind offenbar ausnahmslos ins Kaminfeuer gewandert, auch das Quartett in h-Moll, das Robert Schumann 1853 gesehen und zur Veröffentlichung empfohlen hatte. Brahms 1885 lakonisch zu Kalbeck: «Das Zeug ist alles verbrannt worden.»

Wie sehr sich die «lange und mühsame Arbeit» schließlich auszahlte, bezeugen die ersten Wiener Kritiken zum c-Moll-Quartett.

Gleich mehrere Rezensenten erwähnen « die Eigenheit Brahms', nur mit vollausgegorenen, reifen Schöpfungen vor die Oeffentlichkeit zu treten », so etwa Theodor Helm; oder auch Hanslick: « Ebenso überlegt als überlegen, geht Brahms mit einer heutzutage gar seltenen Strenge und Selbstkritik an jede neue Kunstgattung, tritt niemals mit Halbfertigem oder Halb gelungenem auf. » Und selbst die Brahms skeptisch gegenüber stehenden Kritiker zeigten sich beeindruckt von « der verständigen und feinen Mache » (Ferdinand Peter Graf Laurencin). Allerdings zog die äußerst dichte Faktur auch negative Bewertungen nach sich; was den einen ambitioniert und mustergültig durchgearbeitet erschien, kritisierten andere als angestrengt oder gar verbissen.

Die Vorstellung von Arbeit stellt sich in der Tat gleich mit Beginn des c-Moll-Quartetts wie von selbst ein. Der drängende, ruhelose Charakter des ersten Satzes beruht auf einer einzigen Keimzelle: aufsteigenden Punktierungsfiguren mit anschließendem Absturz. An dieser Idee hält Brahms fest, indem er sie immer weiter verkürzt und dabei zu einer großen Geste steigert, bis hin zum schroffen Abbrechen mit überhängender, fahler Bratsche. Doch auch der unmittelbar anschließende elegischere Abschnitt basiert auf den gleichen (nun aber begleitenden) Punktierungen; so führt Brahms von Beginn an sein Prinzip vor, einem immer identischen Material ständig neue Ausdrucksfacetten abzugewinnen. Das gilt auch über Satzgrenzen hinweg: Die Romanze etwa

hebt mit den strukturell gleichen, charakterlich aber wiederum völlig veränderten Punktierungen an, und hier zeigt sich schon nach wenigen Takten, dass Melodie und Begleitung bei Brahms durchaus austauschbar sein können.

Wenn schließlich auch das Finale mit einer schrillen Figur aus kurzem Aufstieg und abruptem Absturz beginnt, die zwar völlig isoliert und wie mitten aus einem Kadenzzusammenhang gerissen erscheint, dabei aber doch erstaunlich vertraut anmutet, dann wird endgültig klar, wie sehr Brahms sein offizielles Quartettdebüt als *Tour de force* motivisch-thematischer Arbeit angelegt hat. Und wer diese zusammengebaute und harmonisch verfremdete Variante der Keimzelle des ersten Satzes nicht sofort als solche erkennt, wird nachträglich sogar ausdrücklich über ihre Herkunft informiert: Brahms rundet den Satzzyklus ab, indem er diese Figur zum Schluss in ihren ursprünglichen Kontext zurückverpflanzt – gleichsam als des Rätsels Lösung. Dass diese Kernidee dann noch die Werkgrenze überspringt und auch im ersten Satz des a-Moll-Quartetts an prominentem Ort herumpunkt, dürfte durchaus mehr als ein Zufall sein.

Überhaupt weisen die beiden Quartette op. 51 mehr Gemeinsamkeiten auf, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Auch in Nr. 2 wird die Präsentation von Ideen und Motiven praktisch sofort mit deren Verarbeitung verschränkt. So merkt man z. B. dem Thema des zweiten Satzes seinen extrem unregelmäßigen Bau gar nicht an, weil man ihm beim

organischen Wachsen förmlich zusehen kann – schon Arnold Schönberg hat dies in seinem Aufsatz «Brahms, der Fortschrittliche» voller Bewunderung bemerkt und dieses Gestaltungsprinzip «entwickelnde Variation» getauft. Dass Brahms in den Kopfsätzen beider Quartette dann auch die Grenze zwischen Durchführung und Reprise verwischt, ist insofern nur konsequent – und hintersinnig obendrein, nimmt er doch damit dem Hörer den entscheidenden Orientierungspunkt: Einmal (Nr. 1) zerdehnt er den Themenkopf beim Reprisesbeginn fast bis zum Stillstand; einmal (Nr. 2) versteckt er das obendrein metrisch verschobene Hauptthema in einem Geflecht aus Verarbeitungen des Themenkopfes in Original- und Umkehrungsge- stalt. Und dass man sich bereits in der Reprise befindet, bemerkt man beide Male erst, wenn sie schon längst angefangen hat.

An der Oberfläche jedoch geben sich die beiden Quartette durchaus unterschiedlich, ja geradezu komplementär. Dem eher dunklen, grüblerischen c-Moll-Charakter à la Beethoven stellt Brahms im zweiten Quartett nicht nur ausgedehnte terzenselige Melodien entgegen, sondern auch ein schwingvolles Rondo, das zudem mit einer Schlusspointe (das Thema erscheint erst wie in Zeitlupe, dann im Zeitraffer) auf- warten kann – entscheidende Gründe für den frühen Publikumerfolg dieses Quartetts. Über die zahlreichen rhythmischen Fußangeln, die sowohl im sich zunächst tänzerisch gebenden Rondo als auch im vernebelten, charakterlich völlig verfremdeten Quasi-Menuett lauern,

stolperte man dabei anscheinend bereitwillig hinweg.

Mit der Publikation von op. 51 war offenbar ein schaffenspsychologischer Knoten geplatzt, und zwar in für Brahms typischer Weise: So wie die 2. Sinfonie 1877 in einem einzigen Sommer vollendet wurde, nachdem die Arbeit an der 1. Sinfonie jahrzehntelang gewährt hatte, so war auch das B-Dur-Quartett op. 67 die Frucht nur eines Sommers. Es entstand 1875 im Windschatten der Arbeit an der 1. Sinfonie, von der Brahms Ablenkung suchte. Entsprechend konnte er dem Utrechter Arzt Theodor Wilhelm Engelman schon im August 1876 die Widmung antragen: «Ich gebe nächstens wohl ein Streichquartett heraus u. brauche vielleicht einen Mediziner dazu (wie zu den ersten). [...] Es handelt sich um keine Zangengeburt mehr; sondern nur um das Dabeistehen.»

Dass Brahms mit seinem letzten Beitrag zur Gattung an die Wurzeln ihrer Geschichte zurückging, war schon unter den ersten Hörern unstrittig; «Vater Haydn muß im Grabe lächeln», schrieb Hermann Levi an Clara Schumann. Tatsächlich beginnt das Quartett «wie nur irgend ein Werk von Haydn» (Theodor Helm): mit einer einfachen, Jagdhörnern abgelauteten Melodik im 6/8-Takt, dem sog. «Chasse»-Typus. Natürlich nutzt Brahms dieses so simple wie offene Modell sofort für allerlei metrische Spielchen, etwa alternierende oder aber sich überlagernde Zweier- und Dreiertakte; er unterwirft es auch dem Wechsel zwischen Solo- und Tuttiabsetzung, Dur- und Moll-

Schattierung sowie diversen Ausdruckscharakteren. Warum aber dieses Jagd-Thema in so entwaffnender Harmlosigkeit daherkommt, wird vollends erst am Ende des ganzen Quartetts klar.

In den abschließenden Variationensatz nämlich platzt gegen Ende genau dieses Thema herein, gefolgt von seiner eigenen Schattenvariante, die ebenfalls aus dem ersten Satz stammt – und die beiden Eindringlinge brechen die Variationenfolge damit nicht etwa ab, sondern geben sich vielmehr selbst als Variationen des naiv-heiteren Schlusssatz-Themas zu erkennen. Brahms erfindet damit eine Konstellation, in der sich unsere Vorstellungen von Hauptthemen und Variationenreihen gegenseitig auf den Kopf stellen – ein ausgeklügeltes Spiel mit der Tradition, das den Vergleich mit dem Haydn'schen Witz nicht zu scheuen braucht. So sah es offenbar auch Brahms selbst; als er 1889 von Joseph Joachim nach einem ihm genehmen Programm für einen Quartettabend gefragt wurde, empfahl er anstelle der vorgeschlagenen Werke von Mozart und Beethoven: «Ich würde mit sechs Haydn anfangen und dann lange fortfahren. Nebenbei: ist mir von den meinen das B dur am willkommensten.»

Christian Schaper

Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder, Violine
Jens Oppermann, Violine
Stewart Eaton, Viola
Andreas Arndt, Violoncello

Das Auryn Quartett, seit 1981 in unveränderter Besetzung konzertierend, zählt heute zu den weltweit führenden Streichquartetten. Gestalterische Meisterschaft, Individualität und Intensität im Ausdruck zeichnen das Ensemble aus. Auryn, das Amulett aus Michael Endes *Unendlicher Geschichte*, welches seinem Träger Intuition verleiht, begleitet als Symbol das Quartett. Im Laufe seines Bestehens konzertierte das Auryn Quartett in allen Musikmetropolen der Welt und wurde zu Festivals wie Lockenhaus, Gstaad, Bregenz, Luzern, Les Arcs, Salzburger Festspiele, Edinburgh International Festival, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, Beethovenfest Bonn und den Berliner Festwochen eingeladen. Neben regelmäßigen Tourneen durch die USA bereiste es die Sowjetunion, Südamerika, Australien und Japan. Den Grundstein dieser Entwicklung legten die vier Musiker durch Studien beim Amadeus Quartett in Köln sowie beim Guarneri Quartett an der University of Maryland, USA. Bereits 1982, ein Jahr nach seiner Gründung, konnte das Auryn Quartett durch Preise bei zwei der renommiertesten Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen – dem ARD-Wettbewerb in Mün-

chen und dem International String Quartet Competition Portsmouth. 1987 gewann das Aurn Quartett zudem den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten.

Das Aurn Quartett konzertierte in der Carnegie Hall, New York, und ist alljährlich ‚Quartet in residence‘ beim Schubert Festival an der Georgetown University, Washington. Denselben Status genießt das Aurn Quartett seit vielen Jahren bei den Traunsteiner Sommerkonzerten. Alljährlich zu Gast ist das Quartett auch bei den Musiktagen in Mondsee. In Washington spielte das Quartett in der vergangenen Saison einen Zyklus aller Beethoven-Quartette. Auf Initiative der Kunststiftung NRW gestaltete das Aurn Quartett in der Tonhalle Düsseldorf mehrfach Themenzyklen, zu Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Rahmen des Schönberg Festival in Essen spielte das Ensemble in der vergangenen Saison einen Zyklus aller Schönberg-Quartette.

Seit Jahren widmet sich das Aurn Quartett mit großer Intensität auch der zeitgenössischen Musik und brachte eine Vielzahl von Werken zur Uraufführung, zuletzt Kompositionen von Brett Dean, Peter Michael Hamel, Maria Cecilia Villanueva und Charlotte Seither. Höhepunkte der Jubiläumssaison waren neben einem Festkonzert im Musikverein Wien zum 25. Geburtstag des Ensembles ein sechsteiliger Zyklus aller Streichquartette Beethovens in Köln um Ostern 2006, der vom WDR aufgezeichnet wurde.

Zu den Kammermusik-Partnern des Aurn Quartett zählen Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Nobuko Imai, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Christian Poltéra, Karl-Heinz Steffens, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann sowie Mitglieder des Guarneri-, Amadeus- und Pražák-Quartetts.

Seit Herbst 2000 ist das Aurn Quartett exklusiv dem Label TACET verbunden. Eine Vielzahl von Aufnahmen, davon etliche preisgekrönt (Diapason d’Or, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, CD Classic Award) dokumentieren den hohen künstlerischen Rang des Ensembles. Zuletzt erschienen die Gesamteinspielung sämtlicher Streichquartette von Beethoven. Die Aufnahme gewann den Classical Internet Award.

Neben Meisterkursen im In- und Ausland unterrichtet das Aurn Quartett im Rahmen einer Professur für Kammermusik an der Musikhochschule Detmold.

TACET-Aufnahmen mit dem Auryn Quartett:

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)

TACET 118 / Französische Streichquartette von
Claude Debussy, Gabriel Fauré und Maurice
Ravel *(auch auf DVD-Audio erschienen)*

TACET 120 / Johannes Brahms / Klavier-Quintett
f-Moll op. 34 / Peter Orth, Klavier
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 121 / Günter Bialas
Streichquartette Nr. 3, 4, 5; Harfen-Quintett

TACET 124 / Auryn's Beethoven
Streichquartette, Vol. 1 von 4
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 125 / Auryn's Beethoven
Streichquartette, Vol. 2 von 4
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 126 / Auryn's Beethoven
Streichquartette, Vol. 3 von 4
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 130 / Auryn's Beethoven
Streichquartette, Vol. 4 von 4
(auch auf DVD-Audio erschienen)

TACET 167 / Auryn's Haydn: op. 1
Streichquartette, Vol. 1 von 14

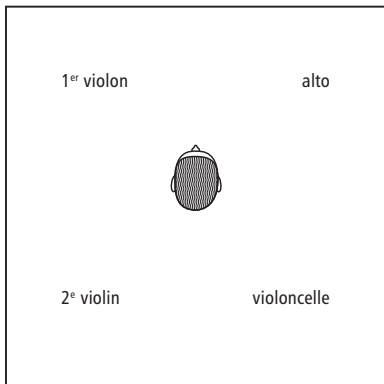
TACET 168 / Auryn's Haydn: op. 33
Streichquartette, Vol. 6 von 14

TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support. Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrière sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements DVD ... et s'y cantonnent.

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

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Brahms a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique. Certes, mais Brahms ne connaissait ni le CD, ni le DVD, 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.

L'altiste est assis cette fois sur le devant du cercle des musiciens autour de l'auditeur. Le compositeur semblait tenir tout particulièrement à cet instrument. Dans le mouvement lent de l'opus 67, Brahms laisse même jouer tous les trois autres musiciens avec sourdine (« con sordino »), à l'exception uniquement de l'alto.

Andreas Spreer

D'un dur travail à un jeu facile – Brahms et le quatuor à cordes

« D'ailleurs, Mozart s'est donné beaucoup de mal pour écrire six beaux quatuors et nous devons, pour notre part, nous efforcer d'en écrire un ou deux convenablement. Vous n'aurez pas à y renoncer. Mais si j'étais aujourd'hui éditeur, je n'insisterais pas ». C'est ainsi que Brahms fit patienter en 1869 son éditeur Fritz Simrock – après qu'il lui ait pourtant lui-même, peu auparavant, donné l'idée de nouveaux quatuors : « Ne passez-vous pas par Baden-Baden quand vous allez voir votre femme ? C'est très beau ici, et le quatuor Becker vient à cette époque et vous jouera peut-être des œuvres propres à être éditées. »

Une telle minimisation ne représente qu'une des stratégies de Brahms pour supporter les grandes exigences de son entourage. Divers facteurs avaient poussé les attentes envers sa personne vers des hauteurs astronomiques : Depuis l'article prophétique de Schumann « *Neue Bahnen* (Voies nouvelles) » (1853), dans lequel celui-ci avait annoncé non moins que le messie du futur monde musical dans la personne de Brahms, chaque nouvelle œuvre écrite de sa plume était de toute façon déjà regardée d'une façon extrêmement critique. Ce phénomène touchait encore plus la musique de chambre, celle-ci faisant partie depuis toujours du domaine « des connaisseurs et des amateurs » : « les pièces peuvent être ainsi

plus érudites et plus artistiques que celles destinées au grand public, où tout doit être plus simple et plus chanté pour être abordable à tous » (J. G. Sulzer, *Théorie générale des Beaux-arts*, 1771–74). Le quatuor à cordes pour sa part – l'art, en quelque sorte devenu genre, de la composition à quatre voix – passait pour être la discipline royale de la musique de chambre, surtout à Vienne, patrie d'adoption de Brahms. À l'endroit certainement le plus conservateur de toute l'Europe Centrale, l'intérêt vis à vis des novelletés de musique de chambre avait déjà, vers 1850, cédé depuis longtemps le pas à l'art classique : La production journalière pour le moins non négligeable de quatuors à cordes ne jouait à Vienne pour ainsi dire aucun rôle, ni dans les concerts publics (qui n'existaient de toute façon pratiquement pas sous la forme de concert de chambre), ni chez les éditeurs (et ainsi dans le cadre musical privé) ; on jouait déjà à l'époque surtout : Haydn, Mozart, Beethoven.

Avec son allusion à Mozart et ses avant-propos de dédicace pour ses six « quatuors Haydn », où il est question du « fruit d'un long et pénible travail », Brahms fait allusion à la dimension historique du genre du quatuor à cordes – en dissimulant en même temps son attitude extrêmement critique envers lui-même derrière un masque de coquetterie ironique. Car non seulement la critique et le public mesurent Brahms aux exemples des « classiques », lui-même voyait aussi toujours son œuvre à

travers ce contexte – par égard surtout à sa propre notoriété historique.

Il n'est donc pas surprenant que l'éditeur Simrock ait dû encore attendre quatre années pour que Brahms se décide à laisser publier les deux quatuors opus 51 ; il fallut attendre 1873 pour que ceux-ci aient passé avec succès tous les examens de garantie de qualité de Brahms. Au début, ce fut l'examen critique d'amis comme Clara Schumann et le violoniste Joseph Joachim, auquel Brahms demanda explicitement de faire attention à ce que tout soit jouable et de plutôt proposer tout de suite, au lieu de doigtés, des modifications dans la conduite mélodique : « Les doigtés sont pour moi toujours la preuve que quelque chose ne va pas dans la partie de violon ». Ils furent joués plusieurs fois, comme répétition, dans des cadres privés, tout d'abord probablement en 1869 à Baden-Baden, et certainement en 1873 chez Hermann Levi à Munich et chez le chirurgien viennois et violoniste amateur Theodor Billroth, porteur de la dédicace des deux quatuors, duquel le critique musical Eduard Hanslick disait qu'il n'avait pas seulement le « *Jus primae noctis* de tous les musiciens de chambre brahmsiens », mais faisait aussi toujours subir à ces occasions à ses invités « une légère anesthésie de vins du Rhin ».

Brahms prit finalement avec les quatuors, le temps dont il jugeait avoir besoin pour une révision suffisante. « Laisser reposer et sans cesse y retravailler, jusqu'à ce que cela soit une œuvre d'art parfaite ! Si cela est alors

encore beau, c'est une autre histoire, mais cela doit être parfait et que l'on ait plus rien à y critiquer » – c'est ce que dit Brahms, paraît-il, selon son biographe Max Kalbeck, au chef d'orchestre Georg Henschel. Et en effet, il semblerait que les deux premiers quatuors aient déjà été présentés entièrement terminés en 1869 ; les numéros d'opus donnés par Brahms lui-même datent aussi de cette époque. Dans le registre des œuvres écrit de la main de Brahms, le compositeur nota pourtant plus tard : « Parus en automne 73 / commencés plus tôt / pour la deuxième fois / écrits à Tutzing / été 1873 » – de plus grandes modifications furent probablement encore une fois effectuées après quatre ans, sans preuve toutefois de travail sur les œuvres.

Les éditeurs de la nouvelle édition de Brahms pour les quatuors op. 51 attestent au moins de neuf, et pour le quatuor en la mineur de même onze séances de correction – un nombre même pour Brahms étonnement élevé. Les sources non conservées du tout début des quatuors n'y sont pourtant pas comptées (les premiers indices du quatuor en do mineur remontent à 1865), et le fait qu'il existe vraisemblablement des racines encore beaucoup plus anciennes, ne se laisse certes plus reconstruire mais en tout cas supposer : Alwin Cranz, ami de jeunesse de Brahms, raconta à Kalbeck que plus de vingt quatuors à cordes semblaient avoir précédé les quatuors opus 51. La question est de savoir combien il y en a vraiment eu : ils ont manifestement tous sans exception terminé

dans un feu de cheminée, avec aussi le quatuor en si mineur que Robert Schumann avait vu en 1853 et recommandé pour l'édition. Brahms en 1885, laconique, à Kalbeck : « Tout ce bazar a été brûlé. »

Les premiers critiques viennois prouvèrent pour le quatuor en do mineur combien ce « long et difficile travail » avait valu la peine. Plusieurs critiques même évoquèrent « la particularité de Brahms de ne présenter au public que des créations absolument parfaites », selon les dires de Théodore Helm ; ou aussi Hanslick : « De manière aussi réfléchie que supérieure, c'est ainsi que Brahms aborde, avec une rigueur et un sens critique envers lui-même devenus même rare aujourd'hui, chaque nouveau genre musical, et ne présente jamais au public quelque chose d'à moitié terminé ou d'à demi réussi. » Même les critiques sceptiques à l'encontre de Brahms furent impressionnés par « la composition compréhensible et raffinée » (Ferdinand Peter Graf Laurencin). Cependant, la facture d'une extrême densité entraîna aussi certaines remarques négatives ; ce qui parut être à certain travaillé de façon ambitionnée et exemplaire, d'autres le trouvèrent forcé ou même crispé.

L'idée de travail apparaît effectivement automatiquement dès le début du quatuor en do mineur. Le caractère insistant et inquiet du premier mouvement repose sur une seule et même cellule : des figures de notes pointées ascendantes suivies d'une chute. Brahms se tient à cette idée en continuant de la raccourcir et en

amenant ainsi une grande gestuelle aboutissant à une rupture brutale avec un alto blafard et détaché. Le passage plus élogique venant tout de suite après est pourtant aussi basé sur les mêmes (cette fois en tant qu'accompagnement) notes pointées ; Brahms présente ainsi dès le commencement son principe : s'outir sans cesse du même matériel musical de nouvelles facettes d'expression. Cela est aussi valable au-delà des frontières des mouvements : La Romance commence par exemple par des notes pointées structurellement identiques, mais de caractère par contre totalement autre. Il est ici, dès les premières mesures, démontré que mélodie et accompagnement peuvent être chez Brahms tout à fait échangés.

Quand le Final débute aussi finalement par une figure stridente faite d'une brève montée et d'une chute abrupte, qui paraît être totalement isolée comme arrachée d'un contexte de cadence en procurant pourtant une impression étonnamment familière, il est définitivement clair à quel point Brahms avait conçu ses débuts officiels de compositeur de quatuor comme un tour de force de travail thématique motivique. Et celui qui n'a pas su reconnaître tout de suite comme tel cette variante interchangée et harmoniquement dissociée de la cellule primaire du premier mouvement, va se voir être informé expressément sur origine de celle-ci : Brahms parachève le cycle de composition en réinsérant à la fin cette figure dans son contexte d'origine – comme, en quelque sorte, la solution de l'énigme. Que cette idée fondamentale ait

pu encore dépasser les limites d'une œuvre et hanter aussi à un endroit éminent le premier mouvement du quatuor en la mineur, ne peut être le fait du hasard.

Les deux quatuors opus 51 comportent en effet plus de points communs que l'on ne pourrait croire au premier abord. La présentation d'idées et de motifs va pratiquement aussi dans le n° 2 s'entrecroiser tout de suite avec leur remaniement. On ne remarque ainsi absolument pas par exemple l'organisation extrêmement irrégulière du thème du deuxième mouvement, le voyant vraiment se développer de façon organique – Arnold Schönberg l'avait déjà remarqué, plein d'admiration, dans son article « Brahms, le progressiste » et baptisé ce principe d'organisation « Variation développante ». Que Brahms estompe alors aussi, dans les premiers mouvements des deux quatuors, les frontières entre le développement et la reprise, n'est que conséquent – et en plus ambigu, il prend ainsi à l'auditeur un point d'orientation décisif : il étire une fois (n° 1) à un tel point le premier thème au début de la reprise, qu'il le fait presque s'arrêter ; une autre fois (n° 2), il dissimule le premier thème déjà métriquement décalé dans un tissu de remaniements du premier thème sous sa forme originale et renversée. Et le fait que l'on se trouve déjà dans la reprise : on ne le remarque, dans les deux cas, que lorsque celle-ci a déjà commencé depuis longtemps.

Au premier abord, les deux quatuors semblent pourtant tout à fait différents, et

même complémentaires. Dans le deuxième quatuor, Brahms oppose au caractère plutôt sombre et pensif d'un do mineur à la Beethoven non seulement des mélodies étendues imprégnées de tierces mais aussi un rondo plein d'élan réservant une pointe finale (le thème n'apparaît d'abord qu'au ralenti puis sous une forme accélérée) – raisons décisives pour un rapide succès de ce quatuor auprès du public. On fut semble-t-il tout à fait disposé à ne pas s'arrêter devant les nombreuses chausse-trappes rythmiques tapies aussi bien dans le rondo paraissant tout d'abord dansant qu'aussi dans le quasi-menuet voilé et rendu entièrement méconnaissable du point de vue du caractère.

Avec la publication de l'opus 51, c'était manifestement un noeud psychologique de travail qui c'était ouvert et cela d'une manière typique pour Brahms : Comme la deuxième symphonie de 1877 qui fut achevée en un seul été, après que le travail sur la première symphonie ait duré des dizaine d'années, le quatuor en si^b majeur opus 67 fut aussi le fruit d'un seul été. Il fut composé en 1875 dans l'ombre du travail sur la première symphonie de laquelle Brahms cherchait alors à se distraire. Il put ainsi, dès août 1876, proposer la dédicace au médecin d'Utrecht Théodore Wilhelm Engelmann : « Je vais bientôt faire publier un quatuor à cordes et aurai pour cela peut-être besoin d'un médecin (comme pour les premiers). [...] Il ne s'agit plus d'une naissance au forceps ; il est seulement question d'être présent. »

Que Brahms retournait avec sa dernière contribution à ce genre à la source de son histoire était déjà incontestable pour son premier public ; « Papa Haydn doit sourire dans sa tombe », écrivit Hermann Levi à Clara Schumann. Le quatuor commence effectivement « comme n'importe quelle œuvre de Haydn » (Théodore Helm) : par une mélodique simple copiée sur les cors de chasse dans une mesure à 6/8, type soi-disant de « chasse ». Brahms utilise évidemment tout de suite ce modèle aussi simple qu'ouvert, pour toutes sortes de jeux métriques comme celui de faire alterner ou se chevaucher des mesures à deux et à trois temps ; il le soumet aussi à des échanges entre solo et tutti, des colorations majeures et mineures et divers caractères d'expression. La raison cependant pour laquelle ce thème de chasse arrive avec cette innocence si désarmante ne va être entièrement dévoilée qu'à la fin de tout le quatuor.

Dans le mouvement final de variation, c'est en effet justement ce thème qui arrive à la fin à l'improviste, suivi par l'ombre de sa propre variante provenant également du premier mouvement – ces deux intrus n'interrompent pourtant pas ainsi l'ordre des variations mais se font plutôt reconnaître comme étant elles-mêmes des variations du thème naïf-joyeux du dernier mouvement. Brahms invente ainsi une constellation qui met sens dessus dessous les idées que nous nous faisons des premiers thèmes et des séries de variations – un jeu raffiné avec la tradition, qui n'a pas à redou-

ter d'être comparé au mot d'esprit de Haydn. Brahms lui-même le vit manifestement aussi ainsi ; Lorsque Joseph Joachim lui demanda en 1889 quel programme lui conviendrait pour une soirée de quatuors, il conseilla au lieu des œuvres proposées de Mozart et Beethoven : « Je commencerais par six de Haydn et continuerais alors ainsi un bon bout de temps. En passant : je préfère des miens celui en si^b majeur. »

Christian Schaper

Quatuor Auryn

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

Le Quatuor Auryn, qui se produit en concerts avec la même distribution depuis 1981, fait partie des quatuors les plus renommés du monde entier. Une grande maîtrise de la forme, une individualité et intensité caractérisent l'ensemble. Auryn, amulette de « l'Histoire sans fin » de Michael Ende, ayant le pouvoir de rendre intuitif celui qui la porte, accompagne comme symbole ce quatuor. Au cours de sa carrière, le Quatuor Auryn donna des concerts dans les métropoles musicales du monde entier et fut l'invité de festivals tels Lockenhaus, Gstaad,

Bregenz, Lucerne, Les Arcs, le Festival de Salzbourg, le Festival International d'Edinburgh, Montepulciano, Kuhmo, Schleswig-Holstein, le Festival Beethoven de Bonn et les Semaines Musicales de Berlin. À côté de tournées régulières de concerts à travers les Etats-Unis, il se rendit aussi en Union Soviétique, en Amérique du Sud, ainsi qu'en Australie et au Japon. Les quatre musiciens posèrent la première pierre de ce quatuor au cours d'études faites avec le Quatuor Amadeus à Cologne et avec le Quatuor Guarneri à l'Université du Maryland aux Etats-Unis. Dès 1982, un an donc après sa fondation, le Quatuor Auryrn commença d'attirer l'attention avec des prix remportés lors de deux des concours les plus renommés – le Concours ARD (de la Radio Nationale Allemande) de Munich et le Concours International de Quatuor à cordes de Portsmouth (Angleterre). En 1987, le Quatuor Auryrn remporta aussi le Concours des Radios Européennes.

Le Quatuor Auryrn se produisit en concert à la Carnegie Hall de New York et est chaque année *Quartet in residence* au Festival Schubert de la Georgetown University à Washington. Le Quatuor Auryrn jouit du même statut depuis de longues années lors des Concerts d'Eté de Traunstein. Le Quatuor est aussi chaque année l'invité des Journées Musicales du Mondsee. Le quatuor joua la saison dernière à Washington un cycle de tous les quatuors de Beethoven. A l'initiative de la Fondation artistique NRW, le Quatuor Auryrn présenta à plusieurs reprises des cycles à thèmes à la Tonhalle de Dusseldorf,

sur Robert Schumann et Félix Mendelssohn Bartholdy. La saison dernière, l'ensemble joua dans le cadre du Festival Schönberg de Essen un cycle de tous les quatuors de Schönberg.

Depuis de longues années, le Quatuor Auryrn se consacre aussi intensément à la musique contemporaine et eut déjà l'occasion de jouer en première une multitude d'oeuvres, comme dernièrement des compositions de Brett Dean, Peter Michael Hamel, Maria Cécilia Villanueva et Charlotte Seither.

Les points culminants de la saison anniversaire furent, à côté d'un concert de gala à la Musikverein de Vienne à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'ensemble, un cycle en six parties de tous les quatuors à cordes de Beethoven à Cologne vers Pacques 2006, qui fut enregistré par la Radio WDR.

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

Depuis l'automne 2000, le Quatuor Auryrn enregistre en exclusivité avec le Label TACET. Une multitude d'enregistrements, dont de nombreux primés (Diapason d'Or, Prix de la Critique du disque allemande, CD Classic Award), témoignent de la valeur artistique de très haut niveau de cet ensemble. L'intégral des quatuors à cordes de Beethoven parut

dernièrement. Cet enregistrement obtint le Classical Internet Award.

A côté de stages de perfectionnement en Allemagne et à l'étranger, le Quatuor Aurny enseigne dans le cadre d'un poste de musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Musique de Detmold.

Discographie :

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

TACET 15 / B. Britten / Quatuor No. 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)

TACET 118 / Quatuors à cordes de Claude Debussy, de Gabriel Fauré et de Maurice Ravel *(aussi sur DVD-Audio)*

TACET 120 / Johannes Brahms / Quintette pour piano, Variations et fugue sur un thème de Haendel / Peter Orth, piano

TACET 121 / Günter Bialas / Quatuors à cordes no. 3, 4, 5 ; quintette pour harpe, deux violons, alto et violoncelle

TACET 124 / Aurny's Beethoven
Quatuors à cordes 1
(aussi sur DVD-Audio)

TACET 125 / Aurny's Beethoven
Quatuors à cordes 2
(aussi sur DVD-Audio)

TACET 126 / Aurny's Beethoven
Quatuors à cordes 3
(aussi sur DVD-Audio)

TACET 130 / Aurny's Beethoven
Quatuors à cordes 4
(aussi sur DVD-Audio)

TACET 167 / Aurny's Haydn: op. 1
Quatuors à cordes 1

TACET 168 / Aurny's Haydn: op. 33
Quatuors à cordes 6

Impressum

Recorded 2007, Deutschlandradio,
Deutschlandfunk Kammermusiksaal
Zuständige Redakteurin: Maja Ellmenreich

Technical equipment: TACET

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

Cover design: Julia Zancker
Cover photo: Jens Wunderlich
Booklet layout: Toms Spogis

Editing and surround mix: Andreas Spreer
Recorded and produced by Andreas Spreer

© 2008 TACET und Deutschlandradio

ℙ 2008 TACET und Deutschlandradio

Eine Co-Produktion mit
Deutschlandfunk

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 anschaffen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer DVDs voll zur Geltung. Achtung:

Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der DVD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangerstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

Du matériel de reproduction ...

De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce DVD vous avez besoin de plus de deux enceintes. Les systèmes sonores les plus répandus sont les systèmes Surround 5.1: 5 enceintes + une enceinte pour les graves. C'est pour ce type d'équipement que les DVD Tacet sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal véhiculant les graves n'est ici quasiment pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

Comment dois-je placer mes enceintes ?

Il vous faut imaginer un cercle dont vous, auditeur, seriez le centre. Plus la répartition des sources sonores au sein de ce cercle est régulière, meilleur sera le résultat. Si deux sources sont trop proches ou trop distantes, la perception

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

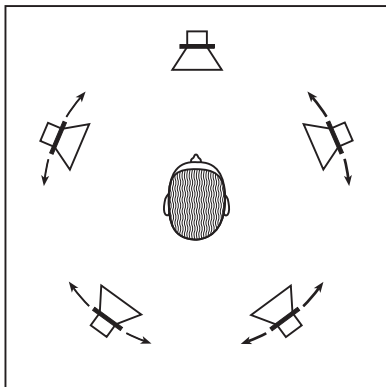
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

Si vous avez un lecteur de DVD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos DVD.

Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait!

Trois tuyaux pour finir

- Mettez avant écoute toutes vos enceintes au même niveau sonore.
- Essayez d'éviter les filtres qui modifient le son
- N'écoutez pas à trop fort niveau : épargnez vos oreilles.



Johannes Brahms

String Quartet in C Minor op.51/1 32'22

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro | 10'57 |
| 2 | Romanze. Poco Adagio | 7'05 |
| 3 | Allegretto molto moderato e comodo – Un poco più animato | 8'14 |
| 4 | Allegro | 6'06 |

String Quartet in A Minor op.51/2 34'04

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro non troppo | 12'43 |
| 6 | Andante moderato | 9'17 |
| 7 | Quasi Minuetto, moderato – Allegretto vivace | 4'56 |
| 8 | Finale. Allegro non assai | 7'08 |

String Quartet in B flat Major op.67 35'33

- | | | |
|----|--------------------------------|-------|
| 9 | Vivace | 10'28 |
| 10 | Andante | 7'39 |
| 11 | Agitato. Allegretto non troppo | 7'46 |
| 12 | Poco Allegretto con Variazioni | 9'26 |

Auryn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin
Jens Oppermann, violin
Stewart Eaton, viola
Andreas Arndt, violoncello

Eine Co-Produktion mit
Deutschlandfunk