



THE AURYN SERIES

3 x 2 = 6

Antonín Dvořák
Sextet in A major op. 48
String trios op. 74 & op. 75a

Auryn Quartet feat.
Christian Altenburger
and Patrick Demenga



Antonín Dvořák: Chamber Music for Strings

*"On the occasion of the state stipend, I have found delight in things by Anton Dvořák (pronounced Dvorschak) from Prague for several years now. [...] Dvořák has written all kinds of things. Operas (Bohemian), symphonies, quartets, piano works. At any rate, he is a very talented person. And poor, incidentally! Please bear that in mind! The duets will be clear to you and could become a 'good article.'" With these words, Johannes Brahms recommended a composer, at 36 no longer young, from Prague and still almost completely unknown, to his Berlin publisher Fritz Simrock in December 1877. As a jury member in Vienna, he had already helped Antonín Dvořák obtain artists' stipends several times; he had become familiar with the latter's vocal duets *Klänge aus Mähren* (Sounds from Moravia), Op. 38. Simrock took them up in his catalogue (they did indeed prove to be a "good article") and immediately granted him a new commission: "Let's say, for example, 2 volumes of Bohemian and Moravian dances for piano four hands – of the same type as the Hungarian ones by Brahms." The *Slavonic Dances*, Op. 45 triggered a real rush demand in 1878. Brahms's tip thus proved to be one of the best in the history of Simrock's publishing house and Dvořák became practically famous overnight with this sensational success.*

The *String Sextet in A major*, Op. 48 was written at exactly this time, in which Dvořák's

orientation towards national folklore came together with the influence of Brahms as a model. The contact with Brahms, Simrock and the Viennese music critic Eduard Hanslick seems to have even set off a genuine creative ecstasy in Dvořák. Hardly a month after the *Slavonic Dances* he composed the *Sextet* in May 1878 – in less than two weeks. Dvořák himself explicitly pointed out the inner proximity to the *Dances*, but the names of the middle movements speak for themselves. The *dumka*, a melancholy type of folksong from the Ukraine, appears in place of the slow movement, here with elegiac shaded five-four bars in the outer sections and a lullaby in the middle. The Czech folk dance *Furiant* becomes an ideal scherzo replacement; in it, Dvořák even dispenses with the typical alternation between triple and duple metre, but permits himself several melodic borrowings in this movement, rich in tempi and contrasts, from the middle section of the *Slavonic Dance No. 1* (also a *Furiant*). The different characters are finally brought together in the form of a series of variations in the *Finale*, including a furious culminating *stretta*. The cycle is rounded off with complete ease and casual elegance.

Moments of local musical colour were certainly of great significance for Dvořák's composing. But the self-characterisation of the trained violist as a "very simple Bohemian music-maker" is an understatement, of course. And the fact that Brahms so envied Dvořák for the abundance of his inspiration, "this magnifi-

cent invention, freshness and beauty of sound" (as he said of the *String Sextet*) – this, too, could lead to an underestimation of Dvořák's skill as a craftsman and his sense for artifice. In the first movement of the *Sextet*, for example, a regular sonata form is so subtly expanded on all ends and corners that melodies and the effects produced by the sounds can evolve voluptuously, time and again. And yet, at the same time, everything is closely linked in terms of structure and always solidly worked out underneath the song-like surface. (Thus the first motive of the second theme appears, almost unnoticed, as an accompanying voice – long before the theme is actually introduced in its entirety.)

Chamber music of intensive interweaving and processing on the one hand, and the expansion of form and sound into symphonic dimensions on the other – herein consists the dual aesthetic nature of string sextets since Brahms. Dvořák's Op. 48, too, was not only intended for the private setting in which it was first performed in 1879 at a *soirée* in the Berlin home of Joseph Joachim. The famous violinist and intimate friend of Brahms also gave a public performance in Berlin of this piece, Dvořák's largest surviving chamber work.

* * *

„I am not writing any bagatelles now, just think: for 2 violins and viola – this work delights me as much as if I were writing a

large symphony – but what do you say to that? They are of course more intended for amateurs” – When Dvořák thus described his activity in January 1887 in a letter to Simrock, he himself seemed to be a bit surprised. He had just celebrated another major orchestral success in Prague with a second series of *Slavonic Dances* (and provided his publisher with another sure-fire bestseller in the piano version) when he turned his attention to a private compositional concern: music for the home, in a very literal sense.

It was the fault of a neighbour in the same house. Dvořák had heard his mother-in-law's subtenant playing duets with his violin teacher during a lesson. A violist himself, for his own pleasure, he immediately decided to enrich the chamber music repertoire to include a rather rare trio combination. The *Trio (Terzetto) in C Major for Two Violins and Viola*, Op. 74 was composed during just a single week in January. It was not entirely a work for amateurs, of course: the demands of the work were surely beyond the capabilities of the subtenant violinist, a chemistry student.

The apparent simplicity of the *Terzetto's* opening is indeed short-lived. Dvořák obviously makes hardly any concessions as regards complexity of writing. The advanced harmonic progressions already found in the reprise of the first and the middle section of the slow movement, the rhythmical-metrical snares of the Scherzo (alongside fast double-stops and playing on the bridge) and the plethora

of expressive characters in the Finale, a series of variations that is not easy to grasp – these are some of the reasons why the *Terzetto* has remained a challenge for even experienced amateurs up to the present day.

Dvořák did not yet admit defeat in ambitions for home music, of course, but immediately saw to a fitting replacement: precisely those “bagatelles” of which he reported to Simrock. Here, the composer went far to meet the capabilities of his addressees halfway, especially with regard to ensemble playing. With simple cantabile, a clearly perceived upper voice, predominantly homophonic writing and forms with regular repetitions, one is never in danger of losing track. Difficulties are only present in small, pedagogical dosages. Nonetheless, these are miniatures full of poetry that make some demands on the art of expression and shaping. And their plain apparel is (as can be read in the autograph manuscript) not least thanks to numerous strokes and etchings – proof of an attitude that tolerates no compromises in compositional quality.

Dvořák did not publish the four *Drobnosti* (“Trifles”) in this form but in a transcription for violin and piano completed in January 1887. Some things turned out a bit more artificially in this adaptation; in May they were published by Simrock as Op. 75 under the title *Romantic Pieces*. The original version remained reserved for Dvořák’s amateur household.

Christian Schaper

TACET Real Surround Sound

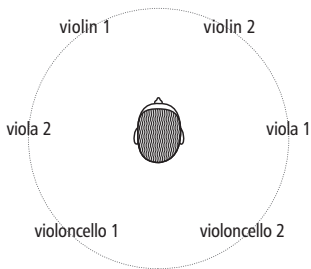
In terms of recording technology the SACD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the audio SACD’s of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety. The aim is to use the whole acoustic space for the musical experience. And not 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 SACD 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 SACD. 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 Dvořák only composed for the normal concert situation. Except that Dvořák knew neither the CD nor the SACD. 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.

Sextet op. 48 in A major



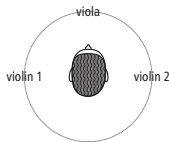
Comments for the stereo versions

Two of the three fundamental recording procedures are found here. The Sextet was recorded in XY technique, which in this case means one microphone per instrument plus additional room microphones: one instrument appears more to the left or right in the stereo image because it is played back more loudly on the corresponding loudspeaker. The two Trios, on the other hand, sound in AB technique (2 Neumann M49): one instrument appears more to the left or right in the stereo image because the corresponding loudspeaker plays it back earlier.

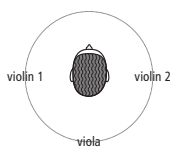
Aside from the differences in the composition and the interpretation, which are of course much greater, the Trios have a more “natural” effect. In contrast to them, the Sextet sounds more direct and concrete, so that the listener recognises the compositional processes better. Whoever wishes to can form his/her own opinion concerning these differences with the help of this recording.

Andreas Spreer

Terzetto op. 74



Terzetto op. 75 a



The Aurn Quartet

Matthias Lingenfelder, violin

Jens Oppermann, violin

Stewart Eaton, viola

Andreas Arndt, violoncello

The amulet *Aurn*, from Michael Ende's *The Neverending Story*, grants its wearer the gift of intuition. The musicians of the Aurn Quartet, founded in 1981, have been playing together for 27 years without a single change in personnel; this rich history of shared musical experience is the basis for their unparalleled unity of interpretation. Their playing, expressive but at the same time absolutely transparent, is shaped by a mature and masterful sense of ensemble and a deeply felt love of music.

With this kind of high quality musicianship, the Aurn Quartet quickly rose to the top of the string quartet and chamber music performance scene. There is hardly another quartet than can boast such a wide range of repertoire: the ensemble has performed more than 150 string quartets, in addition to around 100 chamber music works for ensembles ranging from trio to octet, in collaboration with partners such as Gérard Caussé, Nobuko Imai, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Christian Poltéra, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann and members of the Guarneri, Amadeus, and Pražak Quartets.

The Aurn Quartet has been an exclusive artist of the TACET label since the autumn of 2000. A number of prize-winning recordings document the high artistic level of the ensemble. The most recent release was a recording of the complete string quartets of Beethoven and Brahms.

In the course of its career, the Aurn Quartet has performed in all of the world's most important musical centres, and it has been a guest at such renowned festivals as the Lucerne Festival, Edinburgh International Festival, Schleswig Holstein Music Festival, Beethovenfest Bonn, and the Berlin Festwochen. In 2008, the quartet appeared at the Salzburg Festival. The Aurn Quartet is "Quartet in residence" each year at the Schubert Festival at Georgetown University in Washington, and it has been host of its own festival in the Veneto region of Italy since 2007.

On the initiative of the Kunststiftung NRW, the Aurn Quartet is preparing a cycle of the complete Haydn Quartets, which will be presented by WDR Cologne in a total of 18 concerts for the Haydn Year 2009. The Beethoven quartet cycle already presented in Cologne, Washington, Padua, and Hamburg, will bring the quartet to Wigmore Hall in London and to Berlin's Radialsystem. In Washington, the Aurn Quartet played a cycle of Mozart string quintets in combination with the quartets of Benjamin Britten. The quartet has developed and presented several cycles of Robert Schumann and Felix Mendelssohn-Bartholdy at the

Tonhalle Düsseldorf. It played the complete quartets of Schönberg as part of the Schönberg Festival at the Philharmonie Essen.

The quartet's development was greatly influenced by studies with the Amadeus Quartet in Cologne and the Guarneri Quartet at the University of Maryland in the USA. In 1982, just one year after its founding, the Aurny Quartet garnered much attention as it won two prominent competitions – the ARD competition in Munich and the International String Quartet Competition in Portsmouth. In 1987, it also won the competition of the European Broadcasting Union. The musicians of the Aurny Quartet are professors of chamber music at the Detmold conservatory of music and they give master-classes in Germany and abroad.

Christian Altenburger

Christian Altenburger studied at the University of Music in his hometown of Vienna and with Dorothy DeLay at the Juilliard School in New York. At 19, he made his debut as a soloist at the Vienna Musikverein. This was soon followed by engagements with top international orchestras such as the Berlin Philharmonic Orchestra, the Chicago Symphony Orchestra, the New York Philharmonic Orchestra, the London Symphony Orchestra, the Concertgebouworchester Amsterdam, the Vienna Philharmonic Orchestra and the

Vienna Symphonic Orchestra under Claudio Abbado, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, James Levine, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Václav Neumann, Sir Roger Norrington, Wolfgang Sawallisch, Franz Welser-Möst and others.

In addition to his appearances as a soloist, chamber music has become an important aspect of his artistic work. Christian Altenburger not only adores playing with colleagues and friends such as Bruno Canino, Patrick Demenga, Heinz Holliger, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Melvyn Tan, Lars Anders Tomter and Lars Vogt, he is also involved in the planning of successful music projects. From 1999–2005 he was artistic director of the Mondseetage Festival together with the actress Julia Stemberger. In 2003 he took over the artistic direction of the Chamber Music Festival Schwäbischer Frühling and in 2006 he became artistic director of the Loisiarte Festival, where he also defined the concept of the program.

For many years, Christian Altenburger held a professorship at the Hannover University of Music. In 2001, he was appointed to a professorship at the Vienna University of Music.

Patrick Demenga

This musician, born in 1962, studied at the Berne Conservatory, with Boris Pergamentchikov in Cologne and with Harvey

Shapiro in New York. Several prizes document the beginning of his career and he is today considered among the most internationally renowned cellists. He appears regularly at the major festivals and renowned musical centres as a soloist and chamber musician, for example at the Megaron Athens, Concertgebouw Amsterdam, Berlin Philharmonie and the Lucerne Festival, working with major musical personalities (including Armin Jordan, Heinz Holliger, Norbert Brainin, Leonidas Kavakos, Mario Venzago, Dennis Russell Davies, Alexander Lonquich, Erich Höbarth, Melvyn Tan, Christian Altenburger, Natalia Gutman and others) and orchestras (including the Tonhalle Orchestra Zurich, RSO Vienna, Camerata Berne, Munich Chamber Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne, Kremerata Baltica, Ensemble Modern, Zurich Chamber orchestra and many others).

Numerous radio and television recordings as well as vinyl and CD recordings have made

him known to an international public. The latest recordings include the two Haydn Cello Concertos with the Camerata Berne under the direction of Erich Höbarth on the Novalis label as well as the two Mendelssohn Piano Trios on a recording with Leonidas Kavakos (violin) and Enrico Pace (piano) on Sony Classical.

Patrick Demenga leads a performance class at the Haute Ecole de Musique de Lausanne and teaches at various international master courses. He is the artistic director of the Four Seasons Concerts in Blumenstein and of the Meiringen Music Festival. From 2002 until 2006 he was also artistic director of the Cello Festival "Viva Cello".

As a musician, Patrick Demenga likes to move in the area of tension between great composers/great works and contemporary music. It is precisely in this connection that he sees the attraction of musical confrontation and has access to his extraordinary expressive power.

Antonín Dvořák: Kammermusik für Streicher

«Bei Gelegenheit des Staatsstipendiums freue ich mich schon mehrere Jahre über Sachen von Anton Dvořák (spr Dvorschak) aus Prag. [...] Dvořák hat alles mögliche geschrieben. Opern (böhmische), Symphonien, Quartette, Klaviersachen. Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch. Nebenbei arm! Und bitte ich das zu bedenken! Die Duette werden Ihnen einleuchten und können ein <guter Artikel> werden.» – Mit diesen Worten empfahl Johannes Brahms seinem Berliner Verleger Fritz Simrock im Dezember 1877 einen mit 36 Jahren nicht mehr jungen, außerhalb von Prag aber noch fast völlig unbekanntem Komponisten. Als Jurymitglied in Wien hatte er Antonín Dvořák schon mehrfach zu Künstlerstipendien verholfen und dabei auch dessen Vokalduette *Klänge aus Mähren* op. 38 kennen gelernt. Simrock übernahm sie in sein Programm (sie wurden tatsächlich ein «guter Artikel») und vergab sogleich einen Folgeauftrag: «sagen wir z. B. 2 Hefte böhmische und mährische Tänze für Klavier zu 4 Händen – in der Art wie die ungarischen von Brahms». Die *Slawischen Tänze* op. 45 lösten 1878 einen regelrechten Run aus. Brahms' Tipp erwies sich damit als einer der besten der ganzen Verlagsgeschichte, und Dvořák wurde mit diesem Sensationserfolg praktisch über Nacht berühmt.

Das *Streichsextett A-Dur* op. 48 fällt in genau diese Zeit, in der sich Dvořáks Orien-

tierung an nationaler Folklore mit dem Einfluss des Vorbilds Brahms verband. Der Kontakt mit Brahms, Simrock und dem Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick scheint sogar einen veritablen Schaffensrausch bei Dvořák ausgelöst zu haben. Kaum einen Monat nach den *Slawischen Tänzen* komponierte er im Mai 1878 das *Sextett* – in weniger als zwei Wochen. Auf die innere Nähe zu den Tänzen hat Dvořák auch selbst explizit hingewiesen; doch schon die Namen der Mittelsätze sprechen für sich. Die Dumka, ein melancholischer Volksliedtypus aus der Ukraine, tritt an die Stelle des langsamen Satzes, hier mit elegisch verschatteten Fünftaktern in den Rahmenteilen und einem Wiegenlied in der Mitte. Zu einem idealen Scherzo-Vertreter wird der tschechische Volkstanz *Furiant*; dabei verzichtet Dvořák hier sogar auf den eigentlich typischen Wechsel von Dreier- und Zweiertakt, erlaubt sich dafür aber in dem tempo- und kontrastreichen Satz einige melodische Anleihen beim Mittelteil des *Slawischen Tanzes Nr. 1* (ebenfalls ein *Furiant*). Im Finale werden die verschiedenen Charaktere schließlich in Form einer Variationenreihe zusammengeführt, inkl. furioser Schluss-Stretta. Zyklische Rundung stellt sich so ganz ungezwungen ein, mit beiläufiger Eleganz.

Momente musikalischen Lokalkolorits waren gewiss von großer Bedeutung für Dvořáks Komponieren. Doch die Selbstcharakterisierung des gelernten Bratschers als «*ganz einfacher böhmischer Musikant*» ist natürlich

ein Understatement. Und dass Brahms Dvořák so sehr beneidete um die Fülle seiner Inspiration, «*diese herrliche Erfindung, Frische und Klangschönheit*» (wie er zum *Streichsextett* meinte) – auch dies könnte dazu verleiten, Dvořáks handwerkliche Könnerschaft und seinen Sinn fürs Artifizielle zu unterschätzen. Im Kopfsatz des *Sextetts* etwa wird eine reguläre Sonatenform an allen Ecken und Enden so subtil erweitert, dass Melodien und Klangwirkungen immer wieder zu schwelgerischer Entfaltung kommen können. Und doch ist hier zugleich alles strukturell miteinander verwoben und auch unter der sanglichen Oberfläche stets solide durchgearbeitet. (So geistert z. B. schon lange vor Einführung des Seitenthemas dessen Kopf als Gegenstimme unmerklich durch den Satz.)

Kammermusikalische Verfahren intensiver Verflechtung und Verarbeitung einerseits, andererseits die Weitung von Form und Klang in symphonische Dimensionen – darin besteht die ästhetische Doppelnatur von *Streichsextetten* spätestens seit Brahms. Auch Dvořáks op. 48 war insofern nicht nur ein Fall für den privaten Rahmen, in dem es 1879 bei einer *Soirée* im Berliner Haus von Joseph Joachim erstmals erklang. Der berühmte Geiger und Brahms-Intimus brachte im gleichen Jahr mit seinem erweiterten Quartett dieses größte von Dvořáks erhaltenen Kammermusikwerken in Berlin auch zur öffentlichen Uraufführung.

* * *

«*Ich schreibe jetzt kleine Bagatellen, denken Sie nur: für 2 Violinen und Viola – die Arbeit freut mich ebenso, als wenn ich eine große Symphonie schreibe – aber was sagen Sie dazu? Sie sind freilich mehr für Dilettanten gedacht*» – So wie Dvořák seine Beschäftigung im Januar 1887 in einem Brief an Simrock gegenüber beschrieb, schien er sich selbst ein wenig darüber zu wundern. Gerade hatte er in Prag mit einer zweiten Serie von *Slawischen Tänzen* wieder einen großen Orchestererfolg feiern können (und seinem Verleger mit der Klavierfassung erneut einen sicheren Kassenschlager beschert), da wandte er sich einer kompositorischen Privatangelegenheit zu: Hausmusik – im verschärften Wortsinn.

Schuld war ein Nachbar im gleichen Hause. Dvořák hatte den Untermieter seiner Schwiegermutter beim Unterricht mit seinem Geigenlehrer *Duette* spielen gehört. Selbst *Bratscher*, fasste er kurzerhand den Entschluss, das Kammermusikrepertoire zum eigenen Vergnügen um eine eher seltene *Trio*-Besetzung zu bereichern. In nur einer Januar-Woche entstand das *Terzett C-Dur für zwei Violinen und Viola* op. 74. Ein Stück für Dilettanten wurde es freilich nur bedingt: der Eigenschüler, ein Student der Chemie, war mit den Ansprüchen des Werks wohl überfordert.

In der Tat ist im *Terzett* die scheinbare Simplität des Anfangs schnell verfliegen. Dvořák hat in puncto Komplexität der Faktur offenbar kaum Zugeständnisse gemacht. Die avancierteren harmonischen Wendungen

schon in der Reprise des ersten und dann auch im Mittelteil des langsamen Satzes, die rhythmisch-metrischen Fallstricke des Scherzos (nebst schnellen Doppelgriffen und Spiel am Steg) und die Fülle der Ausdruckscharaktere im Finale, einer auch formal nicht leicht zu durchschauenden Variationenfolge – dies sind einige der Gründe, aus denen das *Terzett* bis heute auch für versierte Laien eine echte Herausforderung darstellt.

Dvořák gab sich in seinen Hausmusik-Ambitionen freilich noch nicht geschlagen, sondern sorgte sofort für passenden Ersatz: eben jene «Bagatellen», von denen er Simrock berichtete. Hier kommt der Komponist den Möglichkeiten seiner Adressaten weit entgegen, insbesondere was das Zusammenspiel angeht. Bei einfach gehaltener Kantabilität, klarer Oberstimmenanlage, überwiegend homophonem Satz und regelmäßigen Wiederholungsformen läuft man nie Gefahr, den Überblick zu verlieren; Schwierigkeiten sind nur in pädagogischer Dosis enthalten. Gleichwohl handelt es sich um Miniaturen voller Poesie, die einiges an Ausdrucks- und Gestaltungskunst einfordern. Und ihr schlichtes Gewand verdankt sich (wie am Autograph abzulesen ist) nicht zuletzt zahlreichen Strichen und Radierungen – Ausweise einer Haltung, die bei der kompositorischen Qualität keine Kompromisse duldet.

Veröffentlicht hat Dvořák die vier *Drobnoti* («Kleinigkeiten») in dieser Form nicht, wohl aber eine Transkription für Violine und Klavier, die er noch im Januar 1887 abschloss.

Einiges ist bei dieser Überarbeitung wieder etwas artifiziieller geraten; im Mai erschien sie unter dem Titel *Romantische Stücke* als op. 75 bei Simrock. Die Ursprungsversion blieb Dvořáks dilettierender Hausgemeinschaft vorbehalten.

Christian Schaper

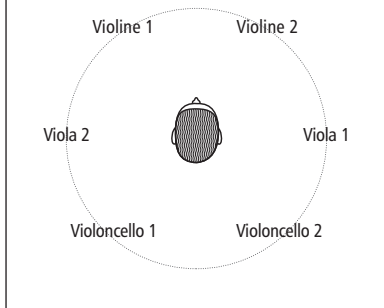
TACET Real Surround Sound

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

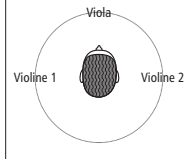
Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer 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 SACD nicht richtig genutzt. Es gibt sovielle weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorne-

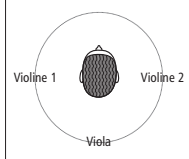
Sextett op. 48 A-Dur



Terzett op. 74



Terzett op. 75 a



herein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Dvořák hätte nur für die normale Konzertsituation komponiert, lässt sich wenig einwenden. Außer: Dvořák kannte weder die CD noch die SACD. 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.

Hinweis zu den Stereoverversionen

Es finden sich hier zwei der drei grundlegenden Aufnahmeverfahren. Das Sextett wurde in Intensitätsstereofonie aufgenommen, das bedeutet in diesem Fall ein Mikrofon pro Instrument plus weitere Raummikrofone: Ein Instrument erscheint im Stereobild eher links oder rechts, weil es auf dem entsprechenden Lautsprecher lauter wiedergegeben wird. Die beiden Terzette dagegen erklingen in Phasenstereofonie (2 Neumann M49): Ein Instrument erscheint im Stereobild eher links oder rechts, weil es der entsprechende Lautsprecher früher wiedergibt.

Abgesehen von den Unterschieden in der Komposition und der Interpretation, die selbstverständlich viel gravierender sind, wirken die Trios „natürlicher“. Demgegenüber klingt das Sextett direkter und konkreter, damit der Hörer die kompositorischen Abläufe besser erkennt. Wer mag, kann sich anhand dieser Aufnahme eine eigene Meinung zu den Unterschieden bilden.

Andreas Spreer

Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder, Violine

Jens Oppermann, Violine

Stewart Eaton, Viola

Andreas Arndt, Violoncello

Das Amulett *Auryn* aus Michael Endes *Unendlicher Geschichte*, das seinem Träger Intuition verleiht und in der Lage ist, Wünsche Wirklichkeit werden zu lassen, begleitet als Symbol das 1981 gegründete Auryn Quartett. Seit 27 Jahren konzertieren die Musiker in unveränderter Besetzung und haben dank dieser reichen gemeinsamen Erfahrung eine einmalige Geschlossenheit in ihren Interpretationen erreicht.

Mit ihrem ausdrucksstarken und dennoch vollkommen durchsichtigen Spiel, ihrer wachen Neugierde und ungewöhnlichen Vielseitigkeit eroberten die vier Musiker die Welt des Streichquartetts und der Kammermusik. Kaum ein anderes Quartett hat ein derart breites Repertoire: Mehr als 150 Streichquartette hat das Auryn Quartett bisher aufgeführt, dazu rund 100 Kammermusikwerke in unterschiedlichen Besetzungen vom Trio bis zum Oktett mit Partnern wie Gérard Caussé, Nobuko Imai, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Christian Poltéra, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann oder Mitgliedern des Guarneri, Amadeus und Pražak Quartetts.

Seit Herbst 2000 ist das Auryn Quartett exklusiv dem Label TACET verbunden. Eine

Vielzahl preisgekrönter Referenzaufnahmen dokumentiert den hohen künstlerischen Rang des Ensembles. Zuletzt erschienen die Gesamteinspielungen der Streichquartette von Beethoven und Brahms.

Im Laufe seines Werdegangs konzertierte das Auryn Quartett in allen Musikmetropolen der Welt, und es wurde von so renommierten Festivals wie dem Lucerne Festival, Edinburgh International Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Beethovenfest Bonn und den Berliner Festwochen sowie zu den Salzburger Festspielen eingeladen. Das Auryn Quartett ist alljährlich Quartet in residence beim Schubert Festival an der Georgetown University in Washington und seit 2007 Gastgeber eines eigenen Festivals im italienischen Veneto.

Auf Initiative der Kunststiftung NRW bereitet das Auryn Quartett für das Haydn-Jahr 2009 einen Zyklus sämtlicher Streichquartette dieses Komponisten vor, der vom WDR Köln in insgesamt 18 Konzerten präsentiert wird. Den Zyklus aller Beethoven-Quartette, der bereits in Köln, Washington, Padua und Hamburg zu hören war, führt das Quartett erneut in der Londoner Wigmore Hall und im Berliner Radialsystem auf. In Washington spielte das Auryn Quartett im Frühjahr 2007 einen Zyklus der Mozartschen Streichquintette in Verbindung mit den Quartetten von Benjamin Britten. In der Düsseldorfer Tonhalle gestaltete es mehrfach Themenzyklen zu Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sämtliche Schönberg Quartette spielte es im Rahmen des

Schönberg Festivals der Philharmonie Essen.

Den Grundstein zu dieser Entwicklung legten die vier Musiker durch Studien beim Amadeus Quartett in Köln sowie beim Guarneri Quartett an der University of Maryland, USA. Bereits ein Jahr nach seiner Gründung, konnte das Aurny Quartett durch Preise bei zwei der renommiertesten Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen – dem ARD-Wettbewerb in München und der International String Quartet Competition Portsmouth. 1987 gewann es den Wettbewerb der Europäischen Rundfunkanstalten. Die Mitglieder des Aurny Quartetts unterrichten Kammermusik in internationalen Meisterkursen sowie als Professoren an der Musikhochschule Detmold.

Christian Altenburger

Christian Altenburger studierte an der Musikuniversität seiner Heimatstadt Wien und bei Dorothy DeLay an der Juilliard School New York. Mit 19 Jahren debütierte er als Solist im Wiener Musikverein. Rasch folgten Engagements bei internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Chicago Symphony Orchestra, dem New York Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Concertgebouw-orchester Amsterdam, den Wiener Philharmonikern und den Wiener Symphonikern unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Christoph von Dohnányi, Bernard Haitink, James

Levine, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Václav Neumann, Sir Roger Norrington, Wolfgang Sawallisch, und Franz Welsch-Möst.

Neben seiner solistischen Tätigkeit entwickelte sich die Kammermusik zu einem besonderen Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Christian Altenburger konzertiert nicht nur leidenschaftlich gerne mit Kollegen und Freunden wie Bruno Canino, Patrick Demenga, Heinz Holliger, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Melvyn Tan, Lars Anders Tomter und Lars Vogt, sondern engagiert sich auch bei der Planung profilierter Programme. Von 1999–2005 fungierte er gemeinsam mit der Schauspielerin Julia Stemberger als künstlerischer Leiter des Festivals Mondseetage. Seit 2003 obliegt ihm die künstlerische Leitung des Kammermusikfestivals Schwäbischer Frühling und seit 2006 ist er künstlerischer Leiter des Musikfestivals Loisiarte, bei dem er auch das Programmkonzept definiert hat.

Nach langjähriger Tätigkeit als Professor an der Musikhochschule Hannover wurde Christian Altenburger 2001 als Professor an die Musikuniversität Wien berufen.

Patrick Demenga

Der 1962 geborene Musiker studierte am Konservatorium Bern, bei Boris Pergamenschikow in Köln und bei Harvey Shapiro in New York. Mehrere Preise dokumentieren den Beginn seiner Karriere und heute zählt

er international zu den renommiertesten Cellisten. Als Solist und Kammermusiker tritt er regelmässig an den grossen Festivals und in bekannten Musikzentren auf wie z. B. im Megaron Athen, Concertgebouw Amsterdam, Berliner Philharmonie oder Lucerne Festival und arbeitet mit namhaften Musikerpersönlichkeiten (wie Armin Jordan, Heinz Holliger, Norbert Brainin, Leonidas Kavakos, Mario Venzago, Dennis Russel Davies, Alexander Lonquich, Erich Höbarth, Melvyn Tan, Christian Altenburger, Natalia Gutman u. v. m.) und Orchestern (wie Tonhalle Orchester Zürich, RSO Wien, Camerata Bern, Münchner Kammerorchester, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne, Kremerata Baltica, Ensemble Modern, Zürcher Kammerorchester u. v. a) zusammen.

Zahlreiche Radio- und Fernsehaufnahmen sowie Schallplatten- und CD-Einspielungen haben ihn einem internationalen Publikum bekannt gemacht. Zu den neusten Aufnah-

men zählen die beiden Haydn Cellokonzerte, die er zusammen mit der Camerata Bern unter der Leitung von Erich Höbarth bei Novalis eingespielt hat sowie die beiden Mendelssohn Klaviertrios in einer Aufnahme mit Leonidas Kavakos Violine und Enrico Pace Klavier bei Sony Classical.

Patrick Demenga leitet eine Konzertausbildungsklasse an der Haute Ecole de Musique de Lausanne und unterrichtet an verschiedenen internationalen Meisterkursen. Er ist künstlerischer Leiter der Vier Jahreszeiten-Konzerte in Blumenstein und der Musikfestwoche Meiringen. Von 2002–2006 war er ebenfalls künstlerischer Leiter des Cello-Festivals „Viva Cello“.

Als Musiker bewegt sich Patrick Demenga gerne im Spannungsfeld grosser Komponisten – grosser Werke und Zeitgenössischer Musik. Gerade in dieser Verbindung sieht er den Reiz der musikalischen Auseinandersetzung und findet zu seiner aussergewöhnlichen Ausdruckskraft.

Antonín Dvořák: **Musique de chambre pour cordes**

« A l'occasion de la Bourse d'Etat, je me réjouis déjà depuis plusieurs années de choses d'Anton Dvořák de Prague. [...] Dvořák a écrit toutes sortes de compositions. Des opéras (de Bohème), des symphonies, des quatuors et des morceaux pour piano. Quoi qu'il en soit, c'est un homme de très grand talent. Pauvre du reste! Et je vous prie d'y réfléchir ! Les duos vous éclaireront et peuvent devenir un « bon article ». » - C'est avec ces mots que Johannes Brahms recommanda à son éditeur berlinois Fritz Simrock, en décembre 1877, un compositeur plus tout jeune de 36 ans, presque cependant complètement inconnu en dehors de Prague. Comme membre du jury à Vienne, il avait déjà aidé plusieurs fois Antonín Dvořák à obtenir des bourses d'Art et avait aussi à ces occasions découvert ses duos vocaux *Klänge aus Mähren* (sons de Moravie) opus 38. Simrock les mit à son programme (ils devinrent en effet un « bon article ») et commanda aussitôt autre chose : « *disons par exemple 2 cahiers de danses de Bohème et de Moravie pour piano à quatre mains – à la manière des hongroises de Brahms* ». Les *Dances slaves* opus 45 déclenchèrent en 1878 une véritable ruée. Le tuyau de Brahms se trouva être l'un des meilleurs de toute l'histoire de l'édition, et Dvořák, avec ce succès à sensation, devint célèbre pratiquement en une nuit.

Le sextette à cordes en la majeur opus 48 tombe exactement à l'époque où Dvořák commençait à s'orienter vers le folklore national avec l'influence de Brahms, son modèle. Les contacts qu'il avait avec Brahms, Simrock et le critique musical viennois Eduard Hanslick semblent même avoir déclenché chez Dvořák une véritable ivresse de travail. Un mois à peine après les *Dances slaves*, il composa en mai 1878 le sextette – en moins de deux semaines. Dvořák a lui-même aussi signalé de façon explicite son goût pour les danses ; mais les noms déjà des mouvements centraux le prouvent. La Dumka, un type mélancolique de chant populaire d'Ukraine, prend la place du mouvement lent, ici avec une mesure élégiaque ombragée à cinq temps dans la première et dernière partie et une berceuse au milieu. Comme représentant idéal du scherzo, la danse populaire tchèque devient furieuse ; Dvořák renonce même ici au changement typique de mesures à trois et deux temps, en se permettant cependant dans le mouvement riche en tempi et contrastes quelques emprunts mélodiques à la partie centrale de la *Danse slave n°1* (aussi une furie). Dans le finale, les différents caractères vont être finalement réunis dans une forme de suite de variations, la furieuse strette finale incluse. Un arrondissement cyclique s'établit en toute liberté, dans une élégance discrète.

Des moments musicaux de couleurs locales tenaient une très grande place dans le travail de composition de Dvořák. Pourtant la carac-

térisation de l'altiste professionnel lui-même de « *très modeste musicien de Bohème* » est bien entendu une minimisation. Et le fait que Brahms enviait tant Dvořák pour la richesse d'inspiration de celui-ci, « *cette découverte si merveilleuse, de tant de fraîcheur et de beauté de son* » (comme il pensait du sextette à cordes) – pourrait aussi amener à sous-estimer la maîtrise de travail de Dvořák et son sens pour l'artificiel. Dans le premier mouvement du sextette par exemple, une forme sonate normale va être agrandie de tous les côtés et finir de manière si subtile que mélodies et effets sonores pourront sans cesse se développer luxueusement. Tout est pourtant ici en même temps tissé structurellement l'un avec l'autre et toujours retravaillé de manière solide sous une apparence mélodieuse. (Ainsi hante par exemple sans se faire remarquer à travers le mouvement, déjà longtemps avant que le deuxième thème n'apparaisse, le début de celui-ci comme contrechant.)

Des procédés utilisés dans la musique de chambre d'un côté d'intense interdépendance et de travail, et de l'autre d'élargissement de la forme et de sonorité dans des dimensions symphoniques – là se trouve, au plus tard depuis Brahms, la double nature esthétique des sextettes à cordes. L'opus 48 de Dvořák n'était pas dans cette mesure qu'un cas pour un cadre privé, dans lequel il fut joué en 1879 pour la première fois lors d'une soirée donnée dans la maison de Berlin de Joseph Joachim. Le violoniste célèbre et ami intime de Brahms

joua aussi la même année à Berlin dans un concert publique avec son quatuor agrandi cette plus grande œuvre de la musique de chambre de Dvorak encore conservée.

* * *

« *J'écris à présent de petites bagatelles, pense seulement : pour deux violons et alto – le travail me réjouit autant que si j'écrivais une grande symphonie – mais qu'en dites-vous ? Elles sont bien entendu plutôt écrites pour dilettantes* » - Comme Dvořák décrit son travail en janvier 1887 dans une lettre à Simrock, il parut lui-même en être quelque peu étonné. Il venait à nouveau justement de remporter à Prague avec une deuxième série des *Danses slaves* un très grand succès avec orchestre (et de faire à nouveau cadeau à son éditeur avec la version pour piano d'un article vedette), il se consacrait là à une affaire de composition privée : de la musique en famille – dans le plus grand sens littéral du terme.

Cela avait été la faute d'un voisin habitant dans la même maison. Dvořák avait entendu jouer le sous-locataire de sa belle-mère des duos lors d'un cours avec son professeur de violon. Lui-même altiste, il prit aussitôt la décision d'enrichir pour son propre plaisir le répertoire de musique de chambre d'un trio d'une distribution plutôt rare. En une seule semaine de janvier, fut composé le *Tercet en do majeur pour deux violons et alto* opus 74. Ce ne fut bien entendu que partiellement un morceau pour dilettante ; l'élève de violon,

étudiant en chimie fut en effet dépassé par les exigences de l'œuvre.

Dans le *tercet* en effet, la simplicité apparente du début disparaît rapidement. Dvořák a manifestement fait à peine de concession du point de vue de la complexité de la facture. Les tournures harmoniques avancées déjà dans la reprise du premier mouvement et puis aussi dans la partie centrale du mouvement lent, les pièges métriques rythmiques du *scherzo* (ainsi que les doubles cordes rapides et un jeu près du chevalet) et la profusion des caractères d'expression dans le finale, une suite de variations elle non plus pas facile à comprendre – celles-ci sont quelques unes des raisons qui font que le *Tercet* reste aussi encore aujourd'hui un véritable défi pour les très bons amateurs.

Dvořák ne renonça bien sûr pas encore à ses ambitions de musique en famille, mais s'occupa tout de suite d'écrire quelque chose à la place : justement les « Bagatelles » dont il parle à Simrock. Le compositeur vient ici largement à l'encontre des possibilités des intéressés, surtout en ce qui concerne le jeu d'ensemble. Avec un chant restant simple, une voix de haute clairement définie, une composition la plupart du temps homophone et des formes de reprises régulières, on ne risque pas de ne plus savoir ce qu'il en est ; les difficultés ne se trouvent là qu'en doses pédagogiques. Il s'agit néanmoins ici de miniatures pleines de poésie faisant quelque peu appel à un art de l'expression et de la forme. Elles doivent

surtout leurs apparences simples (comme on peut le voir dans la copie originale) à de nombreux traits et gravures – preuve d'une attitude ne permettant aucune concession avec cette qualité de composition.

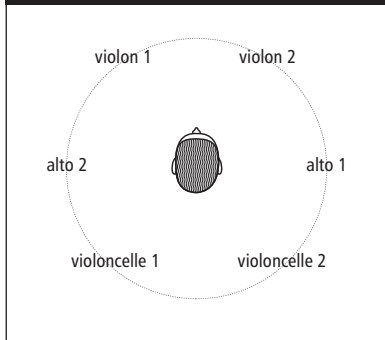
Dvořák n'a pas fait éditer les quatre *Drobnosti* (« bagatelles ») sous cette forme, mais dans une transcription pour violon et piano qu'il acheva encore en janvier 1887. Certaines choses sont redevenues plus artificielles lors de cette transcription; elles parurent en mai sous le titre de *Pièces romantiques* comme opus 75 chez Simrock. La version originale resta réservée au cercle privé dilettante de Dvořák.

Christian Schaper

TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le SACD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses SACDs, 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

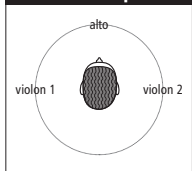
Sextuor op. 48



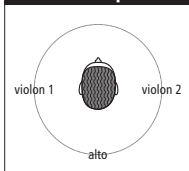
artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

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

Terzetto op. 74



Terzetto op. 75 a



suivent cette optique dans leurs enregistrements SACD ... 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 SACD, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et

Indication pour ceux qui s'intéressent à la technique d'enregistrement

Deux des trois procédés fondamentaux d'enregistrement se trouvent ici. Le sextette fut enregistré en stéréophonie d'intensité ce qui signifie dans ce cas un microphone par instrument plus d'autres microphones de salle : un instrument apparait dans l'image stéréoscopique plutôt à gauche ou à droite, car il va ressortir plus fort dans le haut-parleur correspondant. Les deux tercets sont par contre restitués en stéréophonie de phases (2 Neumann M 49) : un instrument apparait dans l'image stéréoscopique plutôt à gauche ou à droite car le haut-parleur correspondant arrive plus tôt.

A part les différences dans la composition et l'interprétation qui sont bien entendu beaucoup plus graves, les trios semblent être plus « naturels ». Face à lui, le sextette sonne plus direct et plus concret pour que l'auditeur reconnaisse mieux les déroulements de la composition. Celui qui le désire peut à l'aide de cet enregistrement se faire une propre idée des différences.

Andreas Spreer

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 Inter-

national 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 Auryn 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 Auryn remporta aussi le Concours des Radios Européennes.

Le Quatuor Auryn 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 Auryn jouit du même statut depuis de longues années lors des Concerts d'Été 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 Auryn 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 Aurny se consacre aussi intensément à la musique contemporaine et eut déjà l'occasion de jouer en premières 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 Aurny : Eduard Brunner, Gérard Caussé, Michael Collins, Sharon Kam, Alexander Lonquich, Paul Meyer, Peter Orth, Boris Pergamenschikow, Christian Poltéra, Karl-Heinz Steffens, Jörg Widmann, Tabea Zimmermann ainsi que des membres des quatuors Guarneri, Amadeus et Pražák.

Depuis l'automne 2000, le Quatuor Aurny 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.

À 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.

Christian Altenburger

Christian Altenburger fit ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Vienne, sa ville natale et chez Dorothy DeLay à la Juilliard School de New-York. Il débuta comme soliste à l'âge de 19 ans à la Wiener Musikverein. Des engagements avec les plus grands orchestres internationaux suivirent rapidement comme le Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonique de New-York, l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre de Concertgebouw Amsterdam, l'Orchestre Philharmonique de Vienne et le Symphonique de Vienne sous la direction de chefs d'orchestre comme Claudio Abbado, Christoph von Dohnányi, Bernhard Haitink, James Levine, Lorin Maazel, Zubin Metha, Václav Neumann, Sir Roger Norrington, Wolfgang Sawallisch ou Franz Welser-Möst.

À côté de ses activités de solistes, la musique de chambre occupe une place essentielle très particulière dans son travail.

Christian Altenburger aime passionnément non seulement se produire avec des collègues et amis comme Bruno Canino, Patrick Demenga, Heinz Holliger, Nobuko Imai, Kim Kashkashian, Melvyn Tan, Lars Anders Tomter et Lars Vogt mais s'engage aussi dans l'organisation de programmes d'envergures. De 1999 à 2005, il travailla en collaboration avec la comédienne Julia Stemberger comme directeur artistique du Festival Mondseetage. Depuis 2003, il est chargé de la direction artistique du Kammermusikfestival Schwäbischer Frühling et depuis 2006 il est directeur artistique du Musikfestival Loisiarte, pour lequel il a aussi défini le concept du programme.

Après avoir travaillé de longues années comme Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Hanovre, Christian Altenburger fut en 2001 engagé comme Professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Vienne.

Patrick Demenga

Ce musicien né en 1962 fit ses études au Conservatoire de Berne, dans la classe de Boris Pergamenchtchikov à Cologne et Harvey Shapiro à New-York. Plusieurs prix attestent des débuts de sa carrière ; il fait aujourd'hui partie à l'échelle internationale des violoncellistes les plus célèbres. Comme soliste et musicien de chambre, il se produit régulièrement lors de grands festivals et

dans des centres musicaux célèbres comme par exemple au Megaron Athen, Concertgebouw Amsterdam, Berliner Philharmonie ou Lucerne festival et travaille avec des personnalités musicales de renom (comme Armin Jordan, Heinz Holliger, Norbert Brainin, Leonidas Kavakos, Mario Venzago, Dennis Russel Davies, Alexander Lonquich, Erich Höbarth, Melvyn Tan, Christian Altenburger, Natalia Gutman et beaucoup d'autres) et des orchestres (comme Tonhalle Orchester Zürich, RSO Wien, Camerata Bern, l'Orchestre de Chambre de Munich, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, Kremerata Baltica, Ensemble Modern, l'Orchestre de Chambre de Zurich et d'autres encore).

De nombreux enregistrements pour la radio et la télévision ainsi que des enregistrements de disques et de CD l'ont fait connaître d'un public international. Parmi ses derniers enregistrements comptent les deux concertos pour violoncelle de Haydn qu'il enregistra avec l'orchestre Camerata Bern sous la direction d'Erich Höbarth chez Novalis et les deux trios pour piano de Mendelssohn dans un enregistrement avec Leonidas Kavakos au violon et Enrico Pace au piano chez Sony Classical.

Patrick Demenga dirige une classe de concert à la Haute Ecole de Musique de Lausanne et enseigne dans différents stages de perfectionnement internationaux. Il est directeur artistique des concerts Vierjahreszeiten

de Blumenstein et de la Musikfestwoche de Meiringen. De 2002 à 2006, il fut aussi directeur artistique du festival de violoncelle «Viva Cello».

Patrick Demenga évolue entant que musicien volontiers dans des zones de tension de grands compositeurs – de grandes œuvres et de musique contemporaine. Il voit justement dans cette combinaison l'attrait du résultat musical y puisant sa force d'expression inhabituelle.

Further Aurny Quartet 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 *

TACET 102 / R. Schumann / String quartets

TACET 110 */ F. Schubert / String Quintet in
C major D 956 op. posth. 163

TACET 118 */ French String Quartets by Claude
Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel

TACET 120 */ Johannes Brahms / Piano Quintet
F minor op. 34 / Peter Orth, piano

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

TACET 124 */ Aurny's Beethoven /
String quartets vol. 1 of 4

TACET 125 */ Aurny's Beethoven /
String quartets vol.2 of 4

TACET 126 */ Aurny's Beethoven /
String quartets vol.3 of 4

TACET 130 */ Aurny's Beethoven /
String quartets vol.4 of 4

TACET 144 */ Robert Schumann /
Piano Quartet op.47, Piano Quintet op.44 /
Peter Orth, piano

TACET 155 */ Johannes Brahms /
Complete String quartets

TACET 167 */ Aurny's Haydn vol. 1 of 14 /
String quartets op. 1, nos. 1–6

TACET 188 / Aurny's Haydn vol.2 of 14 /
String quartets op.2, nos. 1–4

TACET 190 / Aurny's Haydn vol.3 of 14 /
String quartets op.9, nos. 1–6

TACET 175 */ Aurny's Haydn vol.4 of 14 /
String quartets op.17, nos. 1–6

TACET 187 / Aurny's Haydn vol.5 of 14 /
String quartets op.20, nos. 1–6

TACET 168 */ Aurny's Haydn vol.6 of 14 /
String quartets op.33, nos. 1–6

TACET 185 / Aurn's Haydn vol. 7 of 14 /
String quartets op. 50, nos. 1–6

TACET 176 / Aurn's Haydn vol. 8 of 14 /
String quartets op. 54, nos. 1–3

TACET 184 / Aurn's Haydn vol. 9 of 14 /
String quartets op. 55, nos. 1–3

TACET 189 / Aurn's Haydn vol. 10 of 14 /
String quartets op. 64, nos. 1–6

TACET 170 */ Aurn's Haydn vol. 11 of 14 /
String quartets op. 71, nos. 1–3

TACET 169 */ Aurn's Haydn vol. 12 of 14 /
String quartets op. 74, nos. 1–3

TACET 182 / Aurn's Haydn vol. 13 of 14 /
String quartets op. 76, nos. 1–6

TACET 191 / Aurn's Haydn vol. 14 of 14 /
String quartets op. 77, 103, 42

** also available on DVD-Audio*

Impressum

Recorded in Honrath, november 2010

Technical equipment: TACET

Tube Microphones

Sextet: 6 Microtech M92.1 S,

4 Microtech UM92.1 S

Trios: 2 Neumann M49

Translations: David Babcock (English)

Stephan Lung (French)

Cover photo: © Fotolia | emmi, J.Y.

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

SACD manufacturing master: Robin Schmidt

Recorded, mixed and produced
by Andreas Spreer

© 2013 TACET

© 2013 TACET

Audio System Requirements

1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this DVD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET DVDs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is this time unused. You do not need to make any alterations, however.

2. How must I position the speakers?

In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

3. Excellent: Listening in a car

Do you have a DVD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of DVDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening raptly.

Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume

before playing your DVD.

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

Anforderungen an die Wiedergabeanlage

1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Feinheiten dieser DVD vollständig erfassen zu können, benötigen Sie eine Anlage mit mehr als 2 Lautsprechern. Am weitesten verbreitet sind Surround Anlagen im 5.1 Standard: 5 Lautsprecher + 1 Basslautsprecher. Dafür werden TACET DVDs konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal diesmal leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

Auf einem gedachten Kreis, in dessen Mittelpunkt Sie als Hörer sitzen. Je gleichmäßiger die Verteilung auf diesem gedachten Kreis ist, umso besser. Stehen 2 Lautsprecher zu dicht bei- oder zu weit auseinander, lässt die Richtungswahrnehmung nach. Die Klangfarbenqualität und der Musikgenuss werden aber einigermaßen gleich bleiben.

3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen DVD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschnallen. Denn in vielen PKW kommen

die Vorzüge unserer DVDs voll zur Geltung. Achtung: Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der DVD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, 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 subwoofer n'est ici pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

Comment dois-je placer mes enceintes ?

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

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

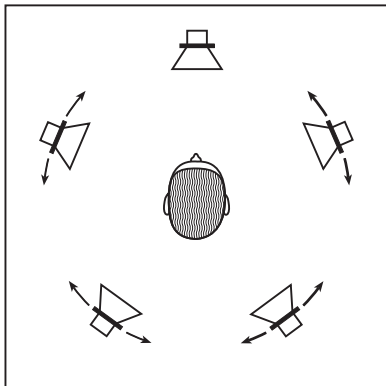
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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

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

Trois tuyaux pour finir

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



Antonín Dvořák

Sextet for 2 violins, 2 violas and 2 violoncellos op.48 in A major 34'04

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | <i>I. Allegro moderato</i> | 14'07 |
| 2 | <i>II. Dumka (Elegie). Poco allegretto</i> | 6'57 |
| 3 | <i>III. Furiant. Presto</i> | 4'26 |
| 4 | <i>IV. Finale. Tema con variazioni. Allegretto grazioso, quasi andantino</i> | 8'32 |

Matthias Lingenfelder, Violine I

Jens Oppermann, Violine II

Stewart Eaton, Viola I

Christian Altenburger, Viola II

Patrick Demenga, Violoncello I

Andreas Arndt, Violoncello II

Terzetto for 2 violins and viola op.74 in C major 20'17

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | <i>I. Introduzione. Allegro ma non troppo</i> | 4'25 |
| 6 | <i>II. Larghetto</i> | 5'34 |
| 7 | <i>III. Scherzo. Vivace</i> | 4'30 |
| 8 | <i>IV. Tema con variazioni. Poco adagio</i> | 5'47 |

Christian Altenburger, Violine I

Matthias Lingenfelder, Violine II

Stewart Eaton, Viola

Terzetto for 2 violins and viola op.75a in B flat major 13'16

- | | | |
|----|------------------------------------|------|
| 9 | <i>I. Cavatina. Moderato</i> | 3'21 |
| 10 | <i>II. Capriccio. Poco Allegro</i> | 2'20 |
| 11 | <i>III. Romance. Allegro</i> | 3'04 |
| 12 | <i>IV. Elegie. Larghetto</i> | 4'30 |

Matthias Lingenfelder, Violine I

Jens Oppermann, Violine II

Stewart Eaton, Viola