



SACD · TACET Real Surround Sound



THE AURYN SERIES

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintet in E flat major KV 614

Quintet in D major KV 593

Auryn Quartet

Nobuko Imai, viola

● INSPIRING TUBE SOUND

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quintet in E flat major KV 614

29'30

1	Allegro di molto	11'05
2	Andante	8'48
3	Menuetto. Allegretto – Trio	4'04
4	Allegro	5'31

Quintet in D major KV 593

33'50

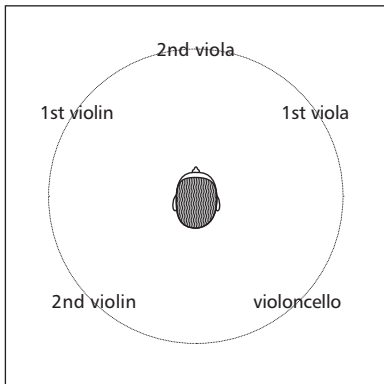
5	Larghetto – allegro – larghetto	12'53
6	Adagio	6'37
7	Menuetto. Allegretto – Trio	5'17
8	Allegro	9'00

total time:

63'29

Auryn Quartet

Nobuko Imai, Viola



TACET Real Surround Sound

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

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

We at TACET are not satisfied with this approach, as it does not make full use of

the DVD-audio, SACD or Blu-ray disc.

There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

There is little objection to the argument that composers of earlier epochs only composed for the normal concert situation. Except that they knew no recordings at all. And a sound carrier is always a synthetic product.

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

Mozart's String Quintets

The string quartet was the pinnacle of chamber music and for many composers that is still the case today. Even in early remarks on the string quartet, we come across the idea that the musical conversation of the string instruments resembles a discussion amongst four sophisticated conversational partners. The composer and writer Johann Friedrich Reichardt asked himself in 1773 if there were any point at all in adding another voice to the quartet. His answer is a resounding no: "The fifth person is no more necessary for the diversity of the conversation than he is for the completion of the harmony; and in that sense he only brings confusion and a lack of clarity to the piece."

In the same year that Reichardt formulated his scepticism about the quintet form, the seventeen-year-old Wolfgang Amadeus Mozart composed his first string quintet (K. 174, SACD TACET S224). He was probably inspired to do so by a Notturmo for two violins, two violas and cello by his Salzburg colleague, Michael Haydn. If Reichardt had known the work of the young master, his judgment on quintets might have been different. Mozart composed for five voices in a way that never gives the impression of any of them being at all superfluous or disturbing. Quite the opposite: even in his first contribution to the genre, Mozart uses the increase in possible voice combinations, compared to the quartet, in a variety of ways.

The first movement actually begins like a string quartet: the first violin plays a long, singing theme, the cello marks the main beats, and the second violin and second viola accompany with moving eighth-notes. After eleven bars the music begins, as it were, from the top, except that this time the first viola takes over the theme and the first violin is silent, before all five voices finally unite and the musical event unfolds, combining the voices in more new ways. Sometimes the two violins play a duet, sometimes the two violas; sometimes Mozart has all the instruments playing at once. Sometimes only two, three or four voices play and in some bars only a single instrument is heard. Amongst Mozart's youthful chamber music works, this quintet is the most ambitious. This is reflected not least in the fact that, for the Minuet and Trio as well as the Finale, alternative versions remain that Mozart rejected in favour of the final versions.

It was during his time in Vienna that Mozart returned once more to the string quintet.

This genre experienced a golden period in Vienna in the 1780s, which could not have escaped Mozart's notice. Amongst the prominent quintet composers was Haydn's pupil Ignaz Pleyel, who produced a Quintet in E flat major in 1785. The fragment of a string quintet in the same key indicates that Mozart, as is often the case with him, responded to a current trend in his own way. But it was

two years before he completed two contributions to the genre, one in C major (K. 515, SACD TACET S223) and one in G minor (K. 516, SACD TACET S224). He made these two pieces up to a group of three alongside a further work, offering them in this form as a subscription package. This additional piece is an arrangement of an earlier composition, the Wind Serenade in C minor K. 388, which had already been created in 1782 for Prince Joseph of Liechtenstein.

Around the time in which this “Night Music” was created, Mozart was intensively studying the music of Bach and Handel. This analysis found its expression above all in the Minuet. The movement is composed “in canone”, i.e. it is based on canonic structures whose strictness Mozart tautly combines with the dance character of the minuet. In the trio section he increases the compositional challenge and now also has the canonic entries occurring “al roverscio”, i.e. in inversion, faithfully replicating the original melodic intervals. The original wind setting shines through in many details of the string quintet version K. 406 (SACD TACET S223): in the fanfare-like unison, for example, with which the first movement begins, in the serenade-like atmosphere of the Andante movement or even in avoiding figures that cannot be performed, or can only be partially executed, on wind instruments. Nevertheless, the transformation from a wind piece into a string work is completely successful,

because Mozart’s music, as Ferruccio Busoni once put it, is “music in and of itself” that is “not split into different genres”, still retaining its unique quality and identity in different sound worlds.

Mozart did not regard the arrangement of his Wind Serenade as an independent work – he did not enter it in his own register of works. Under the date 19th April 1787 however, Mozart listed “A quintet for 2 violins, 2 violas and cello”. This is the C major Quintet K. 515 (SACD TACET S223), the first original string quintet from Mozart’s time in Vienna, which followed three other contributions to this genre. Mozart marked his return to the string quintet in a downright ostentatious manner with a creative departure of the highest class. Even the external dimensions of the work are extraordinary. The first movement is the most extensive sonata form movement before Beethoven, noted the American musicologist Charles Rosen, and overall the quintet was the longest among all of Mozart’s four-movement works. In his six string quartets dedicated to Joseph Haydn, Mozart had already expanded the normal dimensions. In the quintet the addition of another voice seems to require the creation of still more space, so that all five partners are able to blossom.

Each of the four movements highlights different possibilities of the quintet form. In the first movement, it is the dialogue between the cello and first violin, which

is presented right at the beginning. To the evenly pulsating accompaniment of the three middle parts, a triadic figure rises through the cello part and the first violin answers with an ornamented cadential figure. Even in this very simple structure something unusual is concealed: the dialogue consists of five bars (3 + 2), whereas classical phrases often consist of an even number of bars. But there is more: in the fifth bar, the first violin plays an expressive suspension over a chord that subsequently also accompanies the second entry of the cello. It would be technically possible, and in line with the compositional conventions of that time, to let the last bar of the violin figure and the new cello entry overlap, so that a conventional four bar phrase was created. But Mozart only takes up this possibility in the development section of the movement; at the beginning he allows each partner in the dialogue a chance to speak alone. The Andante is essentially a duet for the first violin and first viola, which the other instruments support with beautifully crafted details. By contrast, in the Minuet Mozart experiments with various pairs of voices. At the beginning are the two violins, followed by second viola and cello, and then finally we hear the two violas and opposing pairs of violins and violas. The finale begins like a virtuoso violin concerto, but keeps moving into polyphonic passages in which the five instruments operate on an equal footing with each other.

Barely a month after the C major Quintet, Mozart completed a partner work in G minor (K. 516, SACD TACET S224) that proves itself to be a complementary counterpart on every level. Dramatic expression responds to playful lightness, and also new possibilities are presented regarding texture in the quintet form. In the first movement, the first viola acts as a pivot: it is both a lower voice in a trio with the two violins and the upper part of a group of three with the second viola and cello. The muted Adagio movement contains music of the greatest cantabile expressiveness, in which a dialogue between the first violin and first viola is implied. However, unlike the C major Quintet, every part here is so expressive that, apart from the first violin, hardly any instrument can claim prominence over the others. In the Minuet, Mozart lets the trio emerge seamlessly from the minuet in that its last four bars lead into the major key, making them the starting point of a new development. The Finale opens with a slow introduction, a lament on the first violin, which dissolves at the end into arpeggios and then eventually turns into a jubilant major theme. As in the earlier Piano Quartet K. 478 in the same key, but unlike the G minor Symphony K. 550, composed the following year, Mozart contrasts the dark passion of the beginning, which still echoes in the introduction to the finale, with playful elegance. In the many chromatic lines that run through the Finale, there remains

a memory of the main theme from the first movement, though it appears with a different colouring here.

Responses to the subscription appeal for the three string quintets were so slow in coming that Mozart was forced to extend the order period. Even this measure did not help. Demand remained modest, perhaps also because the works go far beyond the standard expected in other quintets of this period. What prompted Mozart to compose his String Quintet in D major K. 593 (SACD TACET S225) at the end of 1790, notwithstanding these experiences, is uncertain. Speculation on possible outlets in the music market seems unlikely. More likely was an artistic impulse initiated by the work of his friend and colleague Haydn, the only composer who wrote music at a comparable level. The older master felt the same way. Just as Mozart responded to Haydn's String Quartets op. 33 with six of his own quartets, whose dedication to his friend represented far more than a conventional gesture, so Haydn replied with his opus 50 quartets. Mozart's String Quintet in D major K. 593 is also a tribute to Haydn, as Mozart refers unmistakably in two movements to the recently published D major String Quartet op. 64, no. 5, which future generations entitled "The Lark Quartet". In the first movement, the motivic and thematic material is drawn from the corresponding movement in Haydn's work, right down to the finest

detail. The Minuet of the quintet is even in some parts modelled bar-by-bar on Haydn's pattern, but in such a way that you are hardly able to notice their close relationship.

The main theme of the first movement contains elements of Haydn's humour, but formulated in Mozart's own way: after a virtuoso triplet figure in the first violin, it leads into a strong cadence that sounds as if the movement has already come to an end. And indeed, an exact repetition of these bars concludes the first movement, after which Mozart lets us hear, once again, the slow introduction with which the work began, in a varied form – as though the whole movement were about to start all over again. The second movement is just marked "Adagio" but it could also be called "Fantasia" in the style of Haydn. Several musical thoughts unfold in a free form, combining existing material in ever new ways and, at the same time, touching on a variety of tonalities. The Finale is a virtuosic conclusion, which emerges from a chromatic-shaped theme. For one unknown commentator who had access to the manuscript of this work after Mozart's death, this characteristic colouring of the theme was apparently too daring, which is why he blunted it with more conventional inflections. In this diluted version, the quintet was played for almost one and a half centuries, and the original notes were only restored following more recent Mozart research.

With all the evocativeness displayed in the D major Quintet, this work seems much more likeable than the two previous works. The external dimensions are reduced again and the element of playfulness is more to the fore. The E flat major Quintet K. 614 (SACD TACET S225), which Mozart completed in April 1791, continues this tendency and develops it still further. The beginning of the first movement suggests a divertimento style. The two violas play a phrase that could be intoned by two horns and the two violins respond in thirds as though they were two oboes or clarinets. The second movement is a romance, even though Mozart avoids this title. As in so many works of his late period, Mozart plays here with allusions to his own vocal works, in this case Belmonte's aria "When tears of joy are flowing", from the Singspiel *"The Abduction from the Seraglio"*. The last two movements show Mozart once again in creative dialogue with Haydn. The third movement is actually marked "Menuetto", though its main part is more like a scherzo in a moderate tempo, as can be found on several occasions in Haydn's music. The finale takes up the tone heard in many of the last movements in Haydn's quartets, beginning with a theme of playful simplicity from which Mozart elicits a whole wealth of features. Yet even in the densest counterpoint, the music never loses its spiritual lightness, even for a single bar, as though Mozart once again wished

to confirm what Haydn had said six years earlier to Leopold Mozart: "I tell you before God, as an honest man, your son is the greatest composer I know either personally or by reputation: he has taste and, over and above that, he has the most comprehensive knowledge of musical composition."

Thomas Seedorf

Auryn Quartet

An outstanding career spanning three decades has made the Auryn Quartet one of the most sought-after and respected ensembles performing around the globe. Maintaining its original members over this long period, the Quartet continues with its fresh and pioneering approach to all genres of music.

The Auryn's main mentors were the Amadeus and Guarneri Quartets with which they studied from 1982 to 1987 in Cologne and at the University of Maryland. Claudio Abbado had also an important influence on the Quartet's musical development, under whose baton they performed as string principles in the European Union Youth Orchestra.

The Quartet won its first prizes at the London International Competition and the ARD Munich competition, both in 1982, only one year after the group's inception. The ensemble also won the main prize at the European Broadcasting Competition in Bratislava in 1989.

Invitations to many international music festivals followed: Lockenhaus, Salzburg, Luzern, Edinburgh, and Stavanger. In Germany they have played at the Stuttgart, Schwetzingen and Schleswig-Holstein festivals, just to name a few. They have performed at the Musikverein Vienna, the Concertgebouw Amsterdam, in New York's Lincoln Center and also at Carnegie Hall.

The Auryn Quartet has performed almost the entire quartet literature up into modern times. They have given world premieres by composers such as Brett Dean, Berthold Goldschmidt, György Kurtág, Wolfgang Rihm and Matthias Pintscher.

Various notable projects have been a concert series featuring chamber music by Mendelssohn and Schumann in Dusseldorf, the performance of all 68 string quartets of Haydn in Cologne and Padua, a 'Schubertiade' and a 'Brahmsiade' in Hamburg. They've played complete cycles of Beethoven's string quartets at Wigmore Hall in London, as well as in Washington and Hamburg.

Other fruitful musical partnerships have developed over the years with performers such as Christian Poltéra, Menahem Pressler, Tabea Zimmerman, Kathryn Stott, Sharon Kam, Martin Fröst, Liza Ferschtman, Peter Orth, Dietrich Fischer-Dieskau and Christine Schäfer amongst others.

The Quartet now runs its own annual chamber music festival (Incontri Internazionali) in the Venetian town of Este in Italy, and is

Artistic Director of the Musiktage Mondsee in Austria.

The Auryns have a compelling discography, working exclusively with the TACET label since 2000. After recording all string quartets by Beethoven and Brahms they finished an ambitious edition of all 68 Haydn quartets, winning an ECHO Award 2009 and the annual prize of the "Deutsche Schallplattenkritik" in 2011.

The four musicians play on wonderful Italian instruments: a Stradivari violin (1722, ex-Joachim), a Petrus Guarneri violin, a Brothers Amati viola (1616) and a Niccolo Amati cello.

As professors for chamber music at the Music Academy in Detmold, Germany, the Auryn Quartet has been sharing its wealth of experience with musicians of younger generations since 2003.

Nobuko Imai

With her exceptional talent, musical integrity, and charisma, Nobuko Imai is considered to be one of the most outstanding violist of our time.

After finishing her studies at the Toho School of Music, Yale University and the Juilliard School, she won the highest prizes at both the prestigious international competition in Munich and Geneva. Formerly a member of the esteemed Vermeer Quartet, Ms. Imai now combines a distinguished international solo career. She has appeared with

many of the world's prestigious orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Royal Concertgebouw, the London, Boston, and Chicago Symphony, among many others.

A keen chamber musician, Ms. Imai has often performed with world's renowned artists including Gidon Kremer, Midori, Mischa Maisky, Yo Yo Ma, Andràs Schiff, and Martha Argerich. In 2003, Nobuko Imai formed the Michelangelo Quartet. The quartet gained the international reputation quickly. Ms. Imai is also a frequent guest at numerous world's most distinguished music festivals, including Marlboro, Pablo Casals in Prades, Ravinia, and Verbier.

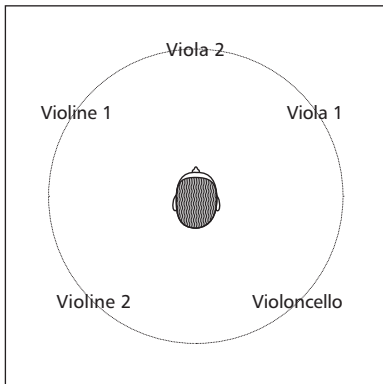
Nobuko Imai has dedicated a large part of her artistic activities to explore the diverse potential of the viola. In 1992 she founded the annual "Viola Space" project which is dedicated to "celebrating the viola, introducing outstanding works and new works for viola". She is also keen to expand the

viola repertoire and has given a number of first performances of the composers such as Vytautas Barkauskas, Hikaru Hayashi, Toshio Hosokawa, Akira Nishimura, Misato Mochizuki, Ichiro Nodaira, Toru Takemitsu, Michael Tippett, among others.

An impressive discography of over 40 CDs shows Nobuko Imai's recordings for prestigious labels such as BIS, Chandos, Deutsche Grammophone.

Her many prizes include the Avon Arts Award, the Education Minister's Art Prize for Music awarded by the Japanese Agency of Cultural Affairs, the Mobil Prize, the Suntory Music Prize, and the Mainichi Art Prize. Ms. Imai received the Purple Ribbon Medal (2003) and the Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette (2013) from the Japanese government.

Ms. Imai is a professor at Amsterdam Conservatory, Kronberg International Academy, Queen Sofia College of Music in Madrid, and Ueno Gakuen University in Tokyo.



TACET Real Surround Sound

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

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal.

Das allein finden wir bei TACET nicht ausreichend. So sind DVD-Audio, SACD oder Blu-ray Disk nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vornherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Komponisten früherer Epochen hätten nur für die normale Konzertsituation geschrieben, lässt sich wenig einwenden. Außer: Sie kannten überhaupt keine Schallaufzeichnungen. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

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

Mozarts Streichquintette

Das Streichquartett war die Königsdisziplin der Kammermusik, für viele Komponisten ist sie es bis heute. Schon früh begegnet in Äußerungen zum Streichquartett die Idee, dass das musikalische Miteinander der Streichinstrumente einer Unterhaltung unter vier klugen Gesprächspartnern gleiche. Für den Komponisten und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt stellte sich 1773 die Frage, ob es überhaupt sinnvoll sein könne, dem Quartett noch eine weitere Stimme hinzu zu gesellen. Seine Antwort war ein klares Nein: „Die fünfte Person ist hier eben so wenig zur Mannigfaltigkeit des Gesprächs nothwendig, als zur Vollstimmigkeit der Harmonie; und in jenem verwirret sie nur und bringt Undeutlichkeit in's Stück.“

Im selben Jahr, in dem Reichardt seine Skepsis gegenüber Stücken in Quintettbesetzung formulierte, komponierte der siebzehnjährige Wolfgang Amadé Mozart sein erstes Streichquintett (KV 174, SACD TACET S224). Angeregt dazu wurde er wahrscheinlich durch ein Notturmo für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello seines Salzburger Kollegen Michael Haydn. Hätte Reichardt das Werk des jungen Meisters gekannt, wäre sein Urteil über Quintette vielleicht anders ausgefallen. Mozart komponiert mit fünf Stimmen in einer Weise, die nie den Eindruck aufkommen lässt, eine dieser Stimmen sei im Grunde überflüssig oder gar störend. Im Gegenteil:

Schon in seinem ersten Beitrag zur Gattung nutzt Mozart die gegenüber einem Quartett größeren Kombinationsmöglichkeiten der Stimmen in vielfältiger Weise.

Der erste Satz beginnt freilich wie ein Streichquartett: Die erste Violine spielt ein lang sich aussingendes Thema, das Violoncello markiert die Hauptzählzeiten, zweite Geige und zweite Bratsche begleiten mit bewegten Achtelfiguren. Nach elf Takten beginnt die Musik gleichsam von vorne, doch dieses Mal übernimmt die erste Bratsche das Thema und die erste Violine schweigt, bevor sich schließlich alle fünf Stimmen vereinigen und das musikalische Geschehen in immer neuen Stimmkombinationen entfalten. Mal spielen die beiden Violinen im Duett, mal die beiden Bratschen, manchmal lässt Mozart alle Instrumente auf einmal spielen, mal nur zwei oder drei oder vier, in so manchem Takt ist auch nur ein einziges zu hören. Unter Mozarts Kammermusikwerken seiner Jugendzeit ist dieses Quintett das ambitionierteste, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass sich zum Menuett-Trio und zum Finale alternative Versionen erhalten haben, die Mozart zugunsten der endgültigen Fassungen verworfen hat.

Erst in seiner Wiener Zeit fand Mozart wieder zurück zum Streichquintett. Diese Gattung erlebte im Wien der 1780er Jahre eine gewisse Blüte, die Mozart nicht verborgen geblieben sein dürfte. Zu den Komponisten, die sich mit Quintetten hervortaten, gehörte der Haydn-Schüler Ignaz Pleyel, von

dem 1785 ein Quintett in Es-Dur erschien. Das Fragment eines Streichquintett in derselben Tonart deutet darauf hin, dass Mozart, wie oft bei ihm zu beobachten, auf eine aktuelle Tendenz mit eigenen Mitteln reagierte. Doch erst zwei Jahre später vollendete er zwei Beiträge zur Gattung, eines in C-Dur (KV 515, SACD TACET S223) und eines in g-Moll (KV 516, SACD TACET S224), die er durch ein weiteres Werk zu einer Dreiergruppe ergänzte und in dieser Form zur Subskription anbot. Bei diesem Werk handelt es sich um die Bearbeitung einer älteren Komposition, der Bläuserserenade in c-Moll KV 388, die bereits 1782 für den Fürsten Joseph von Liechtenstein entstanden war.

Im zeitlichen Umfeld, in dem diese „Nacht Musique“ entstand, befasste Mozart sich intensiv mit der Musik Bachs und Händels. In der Serenade fand diese Auseinandersetzung vor allem im Menuett ihren Niederschlag. Der Satz ist „in canone“ komponiert, d. h. er basiert auf Kanonstrukturen, deren Strenge Mozart mit dem Tanzcharakter des Menuetts spannungsvoll vereinigt. Im Trio-Teil erhöht er den kompositorischen Anspruch und lässt die kanonischen Einsätze jetzt auch noch „al roverscio“, d. h. in intervallgetreuer melodischer Umkehrung erfolgen. Der ursprüngliche Bläusersatz schimmert in vielen Details der Quintettfassung KV 406 (SACD TACET S223) noch durch: im fanfarenartigen Unisono etwa, mit dem der erste Satz beginnt, in der Serenaden-Atmosphäre des Andante-Satzes

oder auch in der Vermeidung von Figuren, die sich auf Blasinstrumenten nicht oder nur unvollkommen ausführen lassen. Trotzdem ist die Verwandlung von einem Bläser- zu einem Streicherwerk vollkommen gelungen, denn Mozarts Musik, so formulierte es Ferruccio Busoni einmal, ist „Musik an und für sich“, die „nicht in verschiedene Gattungen zerfällt“, sondern auch in unterschiedlichen Klanggewändern ihre einzigartige Qualität und Identität bewahrt.

Mozart verstand das Arrangement seiner Bläuserserenade nicht als eigenständiges Werk – er hat es nicht in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen. Unter dem Datum des 19. April 1787 notierte Mozart dort hingegen: „Ein Quintett für 2 violini, 2 viole und violoncello“. Es handelt sich um das C-Dur-Quintett KV 515 (SACD TACET S223), das erste originäre Streichquintett aus Mozart Wiener Zeit, dem noch drei weitere Beiträge zu dieser Gattung folgen sollten. Seine Rückkehr zum Streichquintett begeht Mozart geradezu demonstrativ mit einem schöpferischen Aufbruch der Extraklasse. Allein die äußeren Dimensionen des Werks sind außergewöhnlich. Der Kopfsatz sei der ausgedehnteste Sonatenhauptsatz vor Beethoven, stellte der amerikanische Musikforscher Charles Rosen fest, das Quintett insgesamt sei das längste unter allen viersätzigen Werken Mozarts. Schon in seinen sechs Joseph Haydn gewidmeten Streichquartetten hatte Mozart die üblichen Ausmaße erwei-

tert, im Quintett scheint das Hinzutreten einer weiteren Stimme die Schaffung eines noch weiteren Raums zu verlangen, damit alle fünf Partner sich entfalten können.

Jeder der vier Sätze akzentuiert andere Möglichkeiten der Quintettbesetzung. Im ersten Satz ist es das Dialogisieren von Violoncello und erster Violine, das gleich zu Beginn vorgestellt wird: Zur gleichmäßig pochenden Begleitung der drei Mittelstimmen steigt das Cello in einer Dreiklangsbewegung in die Höhe, die erste Violine antwortet ihm mit einer ausgezierten Kadenzfigur. Schon in dieser im Prinzip sehr einfachen Anlage verbirgt sich eine Besonderheit: Der Dialog besteht aus fünf Takten (3 + 2), während klassische Themen häufig auf gradtaktigen Verhältnissen beruhen. Doch mehr noch: Im fünften Takt spielt die erste Violine einen expressiven Vorhalt über einem Akkord, der dann im Folgenden auch den zweiten Einsatz des Cellos begleitet. Es wäre kompositionstechnisch möglich und den Usancen der Zeit entsprechend gewesen, den letzten Takt der Violinfigur und den erneuten Aufstieg des Cellos zusammenfallen zu lassen, so dass ein konventioneller Viertakter entstanden wäre. Doch erst in der Durchführung des Satzes macht Mozart von dieser Möglichkeit Gebrauch, zu Beginn des Satzes aber lässt er jeden Dialogpartner für sich allein zu Wort kommen. Das Andante ist im Kern ein Duett von erster Violine und erster Bratsche, das die anderen Instrumente mit feinst ausgear-

beiteten Details unterstützen. Im Menuett hingegen experimentiert Mozart mit unterschiedlichsten Stimpfpaaaren. Den Anfang machen die beiden Violinen, dann folgen zweite Bratsche und Cello, schließlich die beiden Bratschen und gegenläufig geführte Paarungen der Violinen und Bratschen. Das Finale schließlich beginnt wie ein virtuosos Violinkonzert, geht aber immer wieder in polyphone Abschnitte über, in denen alle fünf Instrumente gleichberechtigt miteinander agieren.

Nur einen knappen Monat nach dem C-Dur-Quintett vollendete Mozart ein Schwesterwerk in g-Moll (KV 516, SACD TACET S224), das sich auf allen Ebenen als komplementäres Gegenstück erweist. Auf spielerische Leichtigkeit antwortet dramatischer Ausdruck, auch hinsichtlich der Textur des Quintettsatzes zeigen sich neue Möglichkeiten. Im Kopfsatz bildet die erste Bratsche eine Klangachse: Sie ist sowohl Unterstimme eines Triosatzes gemeinsam mit den beiden Violinen wie Oberstimme eines Dreierverbunds mit zweiter Bratsche und Cello. Im Adagio, einem mit Dämpfern zu spielenden Satz von größter kantabler Expressivität, wird ein Dialog zwischen erster Violine und erster Bratsche angedeutet, doch anders als im C-Dur-Quintett ist hier jeder Part so ausdrucksvoll gestaltet, dass außer der ersten Violine kaum ein Instrument gegenüber dem anderen eine Vorrangstellung beansprucht. Im Menuett lässt Mozart das Trio nahtlos

aus dem Menuett hervorgehen, indem er dessen letzte vier Takte nach Dur wendet und zum Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung macht. Das Finale beginnt mit einer langsamen Einleitung, einem Klagegesang der ersten Violine, der sich zum Ende in Akkordbrechungen auflöst und schließlich in ein jubelndes Dur-Thema umschlägt. Wie in dem zuvor entstandenen Klavierquartett KV 478 in derselben Tonart, doch anders als in der im darauffolgenden Jahr entstandenen g-Moll-Symphonie KV 550 stellt Mozart der dunklen Leidenschaft des Anfangs, die noch in der Einleitung des Finales nachklingt, spielerische Eleganz gegenüber. In den vielen chromatischen Wendungen, die das Finale durchziehen, bleibt freilich eine Erinnerung an das Hauptthema des ersten Satzes wach, auch wenn die Einfärbungen hier in ganz anderer Beleuchtung erscheinen.

Die Reaktionen auf den Subskriptionsaufruf für die drei Streichquintette waren so zurückhaltend, dass Mozart sich gezwungen sah, die Bestellfrist zu verlängern. Auch diese Maßnahme half nichts, die Nachfrage blieb bescheiden, vielleicht auch deshalb, weil die Werke weit über jenen Standard hinausgehen, dem andere Streichquintette dieser Zeit verpflichtet sind. Was Mozart nach diesen Erfahrungen dennoch veranlasste, Ende 1790 sein Streichquintett in D-Dur KV 593 (SACD TACET S225) zu komponieren, ist ungewiss. Eine Spekulation auf Absatzmöglichkeiten auf dem Musikmarkt war

es aber wohl nicht, eher ein künstlerischer Impuls, ausgelöst durch ein Werk des Freundes und Kollegen Haydn, des einzigen Komponisten, der sich auf vergleichbarer Höhe wie er selbst bewegte. Der ältere Meister sah das ähnlich. So wie Mozart auf Haydns Streichquartette op. 33 mit sechs eigenen Quartetten reagierte, deren Widmung an den Freund weit mehr als eine konventionelle Geste darstellt, antwortete dieser mit seinen Quartetten op. 50. Auch Mozarts Streichquintett in D-Dur KV 593 ist eine Hommage an Haydn, denn Mozart bezieht sich in zwei Sätzen unverkennbar auf dessen kurz zuvor erschienenen D-Dur-Streichquartett op. 64, Nr. 5, dem die Nachwelt den Titel „Lerchenquartett“ gegeben hat. Im Kopfsatz ist das motivisch-thematische Material bis in kleinste Details aus dem entsprechenden Satz in Haydns Werk abgeleitet, das Menuett des Quintetts ist zum Teil sogar taktweise dem Haydn'schen Vorbild nachgebildet, doch in einer Weise, dass man die enge Verwandtschaft kaum bemerken kann.

Von Haydn'schem Witz, aber auf Mozart'sche Weise formuliert, ist das Hauptthema des ersten Satzes, das nach einer virtuosens Triolenfigur der ersten Violine in eine kräftige Kadenz mündet, die klingt, als sei der Satz bereits an sein Ende gelangt. Und in der Tat: eine wörtliche Wiederholung dieser Takte beschließt den Kopfsatz, nachdem Mozart auch die langsame Einleitung, mit der das Werk beginnt, in einer variierten Gestalt noch

einmal hat anklingen lassen – als würde der ganze Satz noch einmal von vorn beginnen. Der zweite Satz ist nur mit „Adagio“ überschrieben, er könnte aber in Anlehnung an Haydn auch „Fantasia“ heißen. Einige musikalische Gedanken entfalten sich in einer freien Form, kombinieren Vorhandenes in immer neuer Weise und berühren dabei eine Vielzahl von Tonarten. Das Finale schließlich ist ein virtuoser Kehraus, der aus einem chromatisch geprägten Thema hervorgeht. Einem Unbekannten, der nach Mozarts Tod Zugang zur Handschrift dieses Werks hatte, war diese charakteristische Einfärbung des Themas offenbar zu gewagt, weshalb er sie durch konventionellere Wendungen entschärfte. In dieser verharmlosenden Fassung wurde das Quintett fast anderthalb Jahrhunderte gespielt, erst die jüngere Mozart-Forschung hat den ursprünglichen Notentext wiederhergestellt.

Bei allem Beziehungsreichtum, der das D-Dur-Quintett auszeichnet, präsentiert sich das Werk doch weitaus gefälliger als die beiden vorangegangenen Werke. Die äußeren Dimensionen sind wieder zurückgenommen, das Moment des Spielerischen tritt stärker in den Vordergrund. Das Es-Dur-Quintett KV 614 (SACD TACET S225), das Mozart im April 1791 vollendete, greift diese Tendenz auf und verstärkt sie gar noch. Der Beginn des ersten Satzes schlägt einen Divertimento-Ton an: Die beiden Bratschen spielen eine Wendung, die auch von zwei

Hörnern angestimmt werden könnte, die beiden Violinen antworten darauf terzenseilig, als handelte es sich um zwei Oboen oder Klarinetten. Der zweite Satz ist eine Romanze, auch wenn Mozart diesen Titel vermeidet. Wie in so vielen Werken seiner Spätzeit spielt Mozart auch hier mit Anspielungen auf eigene Vokalwerke, in diesem Fall auf Belmontes Arie „Wenn der Freunden Tränen fließen“ aus dem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. Die beiden letzten Sätze zeigen Mozart noch einmal im schöpferischen Dialog mit Haydn. Der dritte Satz ist zwar „Menuetto“ überschrieben, sein Hauptteil ist aber eher ein Scherzo in gemäßigttem Tempo, wie es bei Haydn verschiedentlich anzutreffen ist. Das Finale greift den Kehraus-Ton vieler Haydn-Quartette auf und beginnt mit einem Thema von spielerischer Einfachheit, dem Mozart mit größter Kunstfertigkeit einen großen Reichtum an Facetten abgewinnt. Doch selbst im dichtesten Kontrapunkt verliert die Musik ihre spirituelle Leichtigkeit in keinem Takt, als wolle Mozart noch einmal bestätigen, was Haydn sechs Jahre zuvor gegenüber Leopold Mozart geäußert hatte: „ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionsweisenschaft.“

Thomas Seedorf



Aurn Quartett

Das Aurn – so der Name des magischen Amuletts aus Michael Endes Roman „Die unendliche Geschichte“ – verleiht seinem Träger Inspiration und hilft ihm, den Weg seiner Wünsche zu gehen. Es wurde Namensgeber für vier junge Musiker, die sich 1981 entschlossen hatten, ihren künstlerischen Weg fortan als Streichquartett gemeinsam zu gehen. Schon im darauf folgenden Jahr war das Aurn Quartett beim renommierten ARD-Wettbewerb in München und beim Internationalen Streichquartett-Wettbewerb in Portsmouth erfolgreich.

Die Spielweise des Aurn Quartetts wurde zunächst durch das Studium beim legendären Amadeus Quartett in Köln geprägt. Hier galt das Prinzip eines homogenen, vom leicht dominierenden Oberglanz der ersten Geige gekrönten Ensembleklangs. Während eines Studienaufenthaltes beim Guarneri Quartett legte man hingegen größeres Gewicht auf Transparenz, Trennschärfe und Individualität der Stimmen. Der Ausgleich zwischen diesen höchst gegensätzlichen Musizieridealen wurde zur Feuerprobe für das Aurn Quartett, das rasch in die Spitzengruppe der internationalen Quartettszene aufrückte.

Seither hat das Aurn Quartett nahezu die gesamte Quartettliteratur bis in die Moderne hinein erarbeitet. Hinzu kommen herausragende Uraufführungen von Komponisten wie Brett Dean, Berthold Goldschmidt, György Kurtág, Wolfgang Rihm und Matthias Pintscher.

Konzertreihen mit der Kammermusik Mendelssohns und Schumanns in Düsseldorf, die Aufführung aller 68 Streichquartette Haydns im Sendesaal des WDR in Köln sowie in Padua, eine Schubertiade und eine Brahmsiade in Hamburg und ein Beethoven-Zyklus in der Wigmore Hall London waren herausragende Projekte in jüngster Zeit.

Das Aurn Quartett konzertiert im Wiener Musikverein, Concertgebouw Amsterdam, Carnegie Hall und Lincoln Center New York, Wigmore Hall London. Auch bei großen Festivals wie Edinburgh, Luzern, Schleswig-Holstein und Salzburg ist das Ensemble zu Gast.

Zu den regelmäßigen Partnern des Aurn Quartetts zählen Christian Poltéra, Christine Schäfer, Sharon Kam, Menahem Pressler, Jörg Widman und Tabea Zimmermann.

Die Aufnahmen des Quartetts erscheinen bei TACET als „The Aurn Series“. Nach den Gesamteinspielungen der Streichquartette von Beethoven und Brahms begeisterte das Aurn Quartett zuletzt mit der Gesamtaufnahme aller Streichquartette von Joseph Haydn. Diese Edition wurde mit dem „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik“ 2011, sowie deren Volume I mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet.

Beachtenswert sind die Instrumente des Aurn Quartetts: Matthias Lingenfelder spielt eine Stradivari von 1722 aus dem Besitz von Joseph Joachim, Jens Oppermann die Petrus Guarneri vom Amadeus Quartett, Stewart Eaton eine Amati von 1616 – früher Koeckert Quartett – und Andreas Arndt das Niccolo Amati Cello aus Hindemiths Amar Quartett.

Neben seinem Kammermusikfest im oberitalienischen Este hat das Aurn Quartett seit 2010 auch die Künstlerische Leitung der „Musiktage Mondsee“ in Österreich übernommen.

Seit 2003 sind die Mitglieder des Aurn Quartetts an der Musikhochschule Detmold als Professoren aktiv.

Nobuko Imai

Außergewöhnliches Talent, größte musikalische Glaubwürdigkeit und Ausstrahlung machen Nobuko Imai zu einer der herausragendsten Persönlichkeiten auf der Viola.

Nach ihrer Ausbildung an der Musikschule Toho, der Universität von Yale und der Juilliard School gewann sie jeweils die ersten Preise bei den renommierten Wettbewerben in München und Genf. Zunächst Mitglied des berühmten Vermeer Quartetts, erlangte sie längst auch den Ruf einer international gefeierten Solistin. Davon zeugen Auftritte mit weltbekannten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem niederländischen Concertgebouw, den

Symphonieorchestern von London, Boston und Chicago und vielen anderen.

Die äußerst engagierte Kammermusikerin spielte mit Künstlern wie Gidon Kremer, Midori, Mischa Maisky, Yo Yo Ma, Andràs Schiff und Martha Argerich. 2003 gründete sie das Michelangelo Quartett, das schnell internationale Berühmtheit erlangte. Nobuko Imai ist häufiger Gast bei so renommierten Festivals wie Marlboro, Pablo Casals in Prades, Ravinia und Verbier.

Nobuko Imai widmet einen großen Teil ihrer künstlerischen Tätigkeit der Erforschung der vielseitigen Möglichkeiten der Viola. 1992 gründete sie das jährlich stattfindende „Viola Space“ Projekt. Sie brachte in Uraufführungen Werke von Komponisten wie Vytautas Barkauskas, Hikaru Hayashi, Toshio Hosokawa, Akira Nishimura, Misato Mochizuki, Ichiro Nodaira, Toru Takemitsu, Michael Tippett und anderen erstmalig zu Gehör.

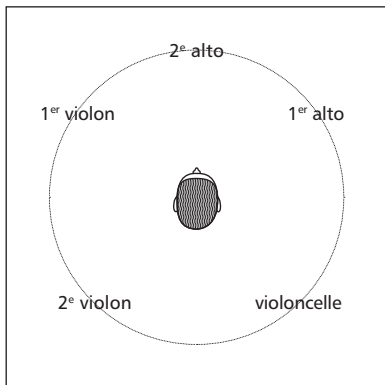
Über 40 CDs mit Aufnahmen für höchst angesehene Label wie BIS, Chandos oder Deutsche Grammophon zeigen Nobuko Imais außergewöhnliche musikalische Persönlichkeit.

Zu den vielen Preisen, die ihr verliehen wurden, zählen auch der Avon Arts Award, der Education Minister's Art Prize for Music verliehen von der japanischen Agentur für kulturelle Belange, der Mobil Prize, der



Suntory Music Prize und der Mainichi Art Prize. Außerdem erhielt sie die Purple Ribbon Medaille (2003) und „The Order of the Rising Sun“, Gold Rays with Rosette (2013) von der japanischen Regierung.

Nobuko Imai unterrichtet am Amsterdamer Konservatorium, an der Kronberg Akademie, am Queen Sofia College of Music in Madrid und an der Ueno Gakuen University in Tokyo.



TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, les nouveaux supports audio-numériques offrent une multitude d'autres possibilités à l'ingénieur du son que les CD habituels. TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas d'habitude, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrières sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert.

Nous ne trouvons pas cela suffisant chez TACET. Les audio-DVD, SACD ou BLU-ray ne sont pas là utilisés comme ils le pourraient être. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, SACD ou BLU-ray, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est difficile d'objecter contre l'argument, que les compositeurs d'époques passées n'auraient composé que pour une situation de concert normale. Si ce n'est qu'ils ne connaissaient absolument aucune sorte de forme d'enregistrement sonore. Et un support audio reste toujours artificiel.

L'idée de support sonore étant artificielle en elle-même. L'idée base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

Les quintettes à cordes de Mozart

Le quatuor à cordes était la discipline reine de la musique de chambre et l'est encore aujourd'hui pour de nombreux compositeurs. Déjà très tôt, lors de remarques faites au sujet du quatuor à cordes, on trouve l'idée que ce genre de communication musicale entre les instruments à cordes ressemble à une conversation entre quatre interlocuteurs avisés. Pour le compositeur et écrivain musical Johann Friedrich Reichardt, la question se posa en 1773, s'il pouvait être judicieux de rajouter encore une autre voix au quatuor. Sa réponse nette est que Non : « La cinquième personne est ici aussi peu nécessaire à la variété du dialogue qu'à la richesse de l'harmonie ; où elle ne fait que dérouter et apporter de l'incompréhensibilité dans le morceau. »

La même année, au cours de laquelle Reichardt faisait part de son scepticisme vis-à-vis d'œuvres dans la distribution de quintette, Wolfgang Amadé Mozart, jeune homme âgé de 17 ans, composait son premier quintette à cordes (KV 174, SACD TACET S224). Il fut certainement inspiré pour cela par un Notturno pour deux violons, deux alti et un violoncelle de son collègue salzbourgeois Michael Haydn. Si Reichardt avait connu l'œuvre du jeune maître, son jugement sur les quintettes aurait peut-être été autre. Mozart compose avec les cinq voix d'une manière ne donnant jamais l'impression qu'une de ces voix ne soit dans le fond superflue ou dérangeante. Au

contraire : dès sa première contribution à ce genre, Mozart se sert de multiples manières des possibilités de combinaison des voix, plus grandes comparées à celles d'un quatuor.

Le premier mouvement débute bien entendu comme un quatuor à cordes : le premier violon joue un thème extrêmement chanté, le violoncelle marque les temps principaux, le deuxième violon et le deuxième alto accompagnent par des figures animées de croches. Après onze mesures, la musique recommence pour ainsi dire du début, mais cette fois c'est le premier alto qui reprend le thème alors que le premier violon se tait, avant que finalement toutes les cinq voix ne s'unissent et développent l'événement musical dans des combinaisons de voix sans cesse nouvelles. C'est une fois les deux violons qui jouent en duo, une autre les deux alti, des fois Mozart laissent les instruments jouer tous ensemble, d'autres seulement deux ou trois ou quatre, dans certaines mesures on entend aussi seulement un instrument. Des œuvres de musique de chambre de Mozart de sa jeunesse, ce quintette est celui qui a le plus d'ambition, ce que montre le fait que des versions alternatives pour le Menuet-Trio et le Finale ont été conservées, rejetées par Mozart au profit des versions finales.

Ce n'est que lors de sa période viennoise que Mozart se remit à travailler sur le quintette à cordes. Ce genre était assez à la mode dans le Vienne des années 1780, ce que ne put avoir ignoré Mozart. Parmi les compositeurs qui s'illustrèrent dans l'art du quintette se trouve

Ignaz Pleyel, élève de Haydn, dont un quintette en mi bémol majeur parut en 1785. Le fragment d'un quintette à cordes dans la même tonalité indique que Mozart, comme il est souvent le cas chez lui, réagit à une tendance actuelle avec des moyens propres à lui. Pourtant, ce n'est que deux ans plus tard qu'il acheva deux contributions à ce genre, une en do majeur (KV 515, SACD TACET S223) et une en sol mineur (KV 516, SACD TACET S224), qu'il compléta par une autre œuvre pour obtenir un groupe de trois, et proposa pour souscription sous cette forme. Il s'agit chez cette œuvre d'une transcription d'une composition ultérieure, la Sérénade pour vents en do mineur KV 388 qui avait déjà été composée en 1782 pour le Prince Joseph de Liechtenstein.

À l'époque où cette « Musique de nuit » fut composée, Mozart s'intéressait de manière intensive à la musique de Bach et de Haendel. Dans la Sérénade cette réflexion trouva surtout ses retombées dans le menuet. Le mouvement est composé « en canone », ce qui signifie qu'il est basé sur des structures de canon dont Mozart concilie, avec beaucoup de suspens, la sévérité avec le caractère de danse d'un menuet. Dans la partie Trio, il augmente les prétentions de composition en laissant alors les entrées de canon avoir lieu encore aussi « al roverscio », ce qui veut dire dans un renversement mélodique fidèle aux intervalles. La composition d'origine pour vents transparait encore dans de nombreux détails de la version pour quintette KV 406 (SACD

TACET S223) : dans l'unisson à caractère de fanfare par exemple, par lequel commence le premier mouvement, dans l'atmosphère de sérénade du mouvement andante ou aussi dans la façon d'éviter des figures qui ne se laissent pas jouer ou seulement difficilement par des instruments à vents. Malgré cela, la métamorphose d'une œuvre pour vents en une œuvre pour cordes est parfaitement réussie, car la musique de Mozart, comme sut le formuler une fois Ferruccio Busoni, est « de la musique en soi et pour soi », qui « ne se délimite pas en différents genres », mais préserve aussi sous différents vêtements sonores sa qualité et son identité uniques.

Mozart ne considérait pas l'arrangement de sa sérénade pour vents comme une œuvre à part entière – il ne l'inscrivit pas dans le registre d'œuvres écrit de sa propre main. A la date du 19 avril 1787, Mozart nota là par contre : « Un quintette pour 2 violoni, 2 viole et violoncello ». Il s'agit du quintette en do majeur KV 515 (SACD TACET S223), le premier véritable quintette pour cordes de l'époque viennoise de Mozart, qu'encore trois autres compositions de ce genre devaient suivre. Mozart célèbre son retour au quintette à cordes pour ainsi dire de manière démonstrative par un départ créateur de première classe. Les dimensions extérieures de l'œuvre sont déjà inhabituelles. Le premier mouvement serait le plus long mouvement de sonate avant Beethoven, constata le musicologue américain Charles Rosen, et le quintette en général, la plus longue de toutes

les œuvres en quatre mouvements de Mozart. Mozart, dans ses six quatuors à cordes dédiés à Joseph Haydn avait déjà agrandi les dimensions habituelles, dans le quintette l'apparition d'une voix supplémentaire semble exiger la mise en place d'un espace encore plus grand, pour que tous les cinq partenaires puissent s'épanouir.

Chacun des quatre mouvements accentue d'autres possibilités de la distribution du quintette. Dans le premier mouvement c'est la façon de dialoguer du violoncelle et du premier violon, présentée tout début de l'œuvre : avec un accompagnement pulsatif et régulier des trois autres voix du milieu le violoncelle grimpe avec un mouvement d'arpège dans les hauteurs, le premier violon lui répond par une figure de cadence ornementée. Déjà dans cette distribution en principe très simple se cache une particularité : Le dialogue est de cinq mesures (3+2), alors que les thèmes classiques sont souvent basés sur des rapports de mesures paires. Pourtant encore plus : dans la cinquième mesure le premier violon joue une appoggiature expressive au-dessus d'un accord qui accompagne alors dans la mesure suivante aussi la deuxième entrée du violoncelle. Il aurait été possible et techniquement faisable pour la composition et correspondant aux usages de l'époque, de faire coïncider la dernière mesure de la figure du violon avec la nouvelle montée du violoncelle, et ainsi obtenir la phrase conventionnelle de quatre mesure. Ce n'est que dans le développement du mouvement que Mozart utilise cette possibilité, mais au début du mou-

vement il laisse bien sûr chaque partenaire du dialogue prendre la parole à lui seul. L'Andante est dans le fond un duo entre le premier violon et le premier alto que les autres instruments soutiennent par des détails finement retravaillés. Mozart expérimente dans le menuet par contre avec des paires de voix des plus différentes. Les deux violons débütent, suivis du deuxième alto et du violoncelle, finalement les deux alti et des accouplements menés en sens contraire des violons et des alti. Le final enfin commence comme un virtuose concerto pour violon retombant pourtant sans cesse dans des passages polyphoniques où tous les cinq instruments agissent en partenaires égaux les uns avec les autres.

A peine un mois après le quintette en do majeur, Mozart acheva une œuvre sœur en sol mineur (KV 516, SACD TACET S224) qui s'avère être sur tous les plans son pendant complémentaire. A la légèreté du jeu répond une expression dramatique, et aussi du point de vue de la structure de la composition du quintette apparaissent de nouvelles possibilités. Dans le premier mouvement, le premier altiste forme un axe sonore : il est aussi bien la voix de basse d'un mouvement de trio avec les deux violons que voix de haute d'un groupement de trois avec le deuxième alto et le violoncelle. Dans l'Adagio, un mouvement d'une extrême sensibilité chantée qui est à jouer avec sourdine, un dialogue entre le premier violon et le premier alto est insinué, pourtant autrement que dans le quatuor en do majeur, chaque partie est là

façonnée de manière si expressive, qu'en dehors du premier violon à peine un instrument revendique une primauté vis-à-vis d'un autre. Dans le troisième mouvement, Mozart fait s'enchaîner sans préambule le trio directement au menuet en orientant les quatre dernières mesures du menuet vers le mode majeur et faisant d'elles le point de départ d'une nouvelle évolution. Le Final débute par une introduction lente, une sorte de lamentation du premier violon qui se dissout vers la fin en accords brisés et commute finalement en un thème victorieux en majeur. Comme dans le quatuor pour piano KV 478 composé ultérieurement dans la même tonalité et pourtant autrement que dans la symphonie en sol mineur KV 550 écrite une année plus tard, Mozart confronte la passion obscure du début qui se trouve encore dans l'exposition du Final, à une élégance joueuse. Dans les nombreux revirements chromatiques qui traversent le Finale demeure bien entendu un souvenir du premier thème, même si les colorations apparaissent ici sous un tout autre éclairage.

Les réactions au sujet des appels de souscriptions pour les trois quintettes à cordes furent si discrètes que Mozart se vit obligé de rallonger le délai de commande. Cette mesure n'aida pourtant en rien, la demande demeura modique, peut-être aussi pour la raison que les œuvres dépassaient de très loin le standard auquel s'astreignaient les autres quintettes pour cordes de l'époque. Ce qui poussa pourtant Mozart, après ces expériences à composer fin

1790 son quintette pour cordes en do majeur KV 593 (SACD TACET S225), reste incertain. Ce ne fut pourtant certainement pas une spéculation sur des possibilités de réussir sur le marché musical, mais plutôt une impulsion artistique, déclenchée par une œuvre de son ami et collègue Haydn, l'unique compositeur qui agissait au même niveau que lui. Le maître plus âgé voyait cela de la même façon. Comme Mozart avait réagi aux quatuors à cordes opus 33 de Haydn par six quatuors de sa main propre, dont la dédicace à l'ami représente beaucoup plus qu'un geste conventionnel, celui-ci répondit avec ses quatuors opus 50. Le quintette à cordes de Mozart en ré majeur KV 593 est aussi un hommage à Haydn car Mozart se réfère dans deux mouvements sans aucun doute à son quatuor à cordes en ré majeur opus 64 n°5 paru juste avant et auquel la postérité donnera le titre de « Quatuor de l'alouette ». Dans le premier mouvement le matériel de motif thématique émane dans les moindres détails du mouvement correspondant dans l'œuvre de Haydn, le Menuet du quintette est en partie même, par certaine mesure, calqué sur le modèle de Haydn, d'une manière pourtant à ce que l'on ne puisse qu'à peine remarquer l'étroite parenté.

Selon l'humour de Haydn mais formulé de la manière propre à Mozart, le premier thème du premier mouvement aboutit après une figure virtuose en triolets du premier violon dans une cadence vigoureuse donnant l'impression que le mouvement est déjà par-

venu à sa fin. Et effectivement : une répétition textuelle de ces mesures achève le premier mouvement après que Mozart ait aussi fait réapparaître encore une fois l'introduction lente, par laquelle débute l'œuvre, sous une forme variée – comme si tout le mouvement devait encore une fois recommencer depuis le début. Le deuxième mouvement est seulement intitulé « Adagio », mais pourrait aussi s'appeler « Fantasia » en référence à Haydn. Quelques idées musicales se développent dans une forme libre, combinent ce qui existe déjà de manières sans cesse nouvelles en effleurant ainsi une multitude de tonalités. Le Finale est finalement une dernière danse virtuose provenant d'un thème marqué de chromatique. Un inconnu qui avait eu accès après la mort de Mozart au manuscrit de cette œuvre, trouva cette coloration caractéristique du thème apparemment trop osée et la dépassionna en quelque sorte par des tournures conventionnelles. C'est dans cette version banalisée que fut joué le quintette presque durant un siècle et demi, seule la recherche sur Mozart assez récente a restauré la partition originale.

Avec toute la richesse de relations qui caractérise le quintette en do majeur, l'œuvre se présente pourtant de façon beaucoup plus plaisante que les deux œuvres précédentes. Les dimensions extérieures sont à nouveau moins grandes, le moment du jeu n'est plus au premier plan. Le quintette en mi bémol majeur KV 614 (SACD TACET S225)

que Mozart acheva en avril 1791, reprend cette tendance en l'intensifiant même encore. Le début du premier mouvement prend un ton de divertimento : Les deux alti jouent une tournure qui pourrait être aussi jouée par deux cors, les deux violons y répondent à la tierce, comme s'il s'agissait de deux hautbois ou de clarinettes. Le deuxième mouvement est une romance même si Mozart évite ce titre. Comme dans tant de nombreuses œuvres de la fin de sa vie, Mozart joue ici aussi avec des allusions à ses propres œuvres vocales, et dans ce cas à l'Aria de Belmonte « Wenn der Freunden Tränen fließen/Quand coulent les larmes des amis » de l'opéra *L'Enlèvement au sérail*. Les deux derniers mouvements montrent Mozart encore une fois dans un dialogue créateur avec Haydn. Le troisième mouvement est sans doute intitulé « Menuetto » mais sa partie principale est cependant plutôt un scherzo dans un tempo modéré comme on le trouve à différents moments chez Haydn. Le Finale reprend ce ton de dernière danse de nombreux quatuors de Haydn et commence par un thème de simplicité joueuse, duquel Mozart obtient avec une très grande habileté une grande richesse en facettes. Pourtant même dans le plus dense contrepoint, la musique ne perd dans aucune mesure sa légèreté spirituelle, comme si Mozart voulait encore une fois prouver ce que Haydn avait déclaré six années auparavant à Léopold Mozart : « je vous dis prenant Dieu à témoin et en homme

de toute sincérité, votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse en personne et de nom : il a du goût, et en plus de cela la plus grande science de composition. »

Thomas Seedorf

Quatuor Auryn

Auryn – nom de l’amulette magique du roman de Michael Ende « Die unendliche Geschichte » (« L’histoire sans fin ») – inspire celui qui la porte et l’aide à suivre la voie de ses aspirations. Elle donna son nom à quatre jeunes musiciens qui avaient décidé en 1981 de suivre dorénavant en commun, comme quatuor à cordes, leur carrière artistique. Déjà l’année suivante, le quatuor Auryn fut couronné de succès lors du célèbre concours ARD de Munich et du concours international de quatuor à cordes de Portsmouth.

La manière de jouer du Quatuor Auryn fut tout d’abord marquée par des études faites à Cologne chez le légendaire quatuor Amadeus. Le principe d’une sonorité d’ensemble homogène, couronnée par une brillante apparente légèrement dominante du premier violon, était ici alors de mise. Lors d’un séjour d’études chez le quatuor Guarneri, il fut donné par contre plus d’importance à la transparence, la sélectivité et l’individualité des parties. La conciliation entre ces idéaux du jeu extrêmement contraires devint

l’épreuve du feu pour le quatuor Auryn qui fit rapidement partie de l’élite des quatuors internationaux.

Le quatuor Auryn a depuis travaillé presque sur tout l’ensemble de la littérature pour quatuors, époque Moderne incluse. S’ajoutent des premières suréminentes de compositeurs comme Brett Dean, Berthold Goldschmidt, György Kurtág, Wolfgang Rihm et Matthias Pintscher. Des séries de concerts à Düsseldorf avec de la musique de chambre de Mendelssohn et de Schumann, l’exécution de tous les 68 quatuors à cordes de Haydn dans le studio d’enregistrement du WDR à Cologne et à Padoue, une Schubertiade et une Brahmsiade à Hambourg et un cycle Beethoven dans la Wigmore Hall de Londres firent partie ces derniers temps de leurs éminents projets. Le Quatuor Auryn se produit en concert à la Musikverein de Vienne, Concertgebouw d’Amsterdam, Carnegie Hall et Lincoln Center de New York, Wigmore Hall de Londres. L’ensemble est aussi invité lors de grands festivals comme Édinbourg, Lucerne, Schleswig-Holstein et Salzbourg.

Parmi les partenaires assidus du Quatuor Auryn comptent Christian Poltéra, Christine Schäfer, Sharon Kam, Menahem Pressler, Jörg Widman et Tabea Zimmermann.

Les enregistrements du quatuor paraissent chez TACET comme « The Auryn Series ». Après les enregistrements intégraux des quatuors à cordes de Beethoven et de Brahms, le Quatuor Auryn enthousiasma dernièrement

avec l'enregistrement intégral de tous les quatuors à cordes de Joseph Haydn. Cette édition reçut le « Prix annuel de la critique de disque allemande » en 2011 et l'Echo Classique pour le premier volume.

Remarquables sont aussi les instruments du Quatuor Auryn : Matthias Lingenfelder joue sur un Stradivari de 1722 ayant appartenu à Joseph Joachim, Jens Oppermann le Petrus Guarneri du Quatuor Amadeus, Stewart Eaton un Amati de 1616 – ayant appartenu auparavant au Quatuor Koeckert – et Andreas Arndt le violoncelle de Niccolo Amati du Quatuor Amar d'Hindemith. A côté de son festival de musique de chambre à Este en Haute-Italie, le quatuor Auryn assume aussi depuis 2010 la direction artistique des « Journées musicales du Mondsee » en Autriche. Depuis 2003, les membres du Quatuor Auryn enseignent comme Professeurs au Conservatoire Supérieur de Musique de Detmold.

Nobuko Imai

Un talent hors du commun, une crédibilité et une présence musicales extrêmes font de Nobuko Imai une des personnalités les plus suréminentes sur l'alto.

Après sa formation à l'Ecole de Musique Toho, à l'Université de Yale et à la Juilliard School, elle remporta à chaque fois les premiers prix lors des concours renommés de Munich et de Genève. Tout d'abord membre

du célèbre quatuor Vermeer, elle avait déjà aussi acquis depuis longtemps la réputation de soliste reconnue sur le plan international. Le prouvent des concerts avec des orchestres comme l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Concertgebouw des Pays-Bas, l'Orchestre Symphonique de Londres, de Boston et de Chicago ainsi que de nombreux autres.

Cette musicienne de chambre d'un engagement exceptionnel joua avec des artistes comme Gidon Kremer, Midori, Mischa Maisky, Yo Yo Ma, András Schiff et Martha Argerich. En 2003, elle fonda le Quatuor Michelangelo qui devint rapidement célèbre à l'échelle internationale. Nobuko Imai est souvent l'invitée de festivals de grands renoms comme Malboro, Pablo Casals à Prades, Ravinia et Verbier.

Nobuko Imai consacre une grande partie de son travail artistique à la recherche sur les multiples possibilités de l'alto. En 1992, elle fonda le projet ayant lieu chaque année « Viola Space ». Elle fit entendre pour la première fois en concerts de grandes premières les œuvres de compositeurs comme Vytautas Barkauskas, Hikaru Hayashi, Toshio Hosokawa, Akira Nishimura, Misato Mochizuki, Ichiro Nodaira, Toru Takemitsu, Michael Tippett et d'autres.

Plus de 40 CD avec des enregistrements pour des Label les plus réputés comme BIS, Chandos ou Deutsche Grammophon montrent la personnalité musicale hors du commun de Nobuko Imai.

Parmi les nombreux prix qui lui furent distribués comptent aussi le Avon Arts Award, le Education Minister's Art Prize for Music décerné par l'agence japonaise pour les intérêts culturels, le Mobile Prize, le Suntory Music Prize et le Mainichi Art Prize. Elle reçut par ailleurs aussi la Médaille Purple Ribbon (2003) et « The Order of the Rising Sun », Gold Rays with Rosette (2013) du Gouvernement japonais.

Nobuko Imai enseigne au Conservatoire de Amsterdam, à l'Académie de Kronberg en Allemagne, au Queen Sofia College of Music à Madrid et à la Ueno Gakuen University à Tokyo.

Further releases of the Auryn Quartet on TACET:

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 */ Auryn's Beethoven / String quartets vol. 1 of 4
TACET 125 */ Auryn's Beethoven / String quartets vol. 2 of 4
TACET 126 */ Auryn's Beethoven / String quartets vol. 3 of 4
TACET 130 */ Auryn'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 */ Aurn's Haydn vol. 1 of 14 /
String quartets op. 1, nos. 1 – 6
TACET 188 **/ Aurn's Haydn vol. 2 of 14 /
String quartets op. 2, nos. 1 – 4
TACET 190 **/ Aurn's Haydn vol. 3 of 14 /
String quartets op. 9, nos. 1 – 6
TACET 175 */ Aurn's Haydn vol. 4 of 14 /
String quartets op. 17, nos. 1 – 6
TACET 187 **/ Aurn's Haydn vol. 5 of 14 /
String quartets op. 20, nos. 1 – 6
TACET 168 */ Aurn'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
TACET 211 / Roger Hanschel: Music for saxo-
phone and string quartet in 7 movements
Aurn Quartet, Roger Hanschel, saxophone

* *also available on DVD-Audio*

** *also available on Blu-ray-Audio*

Impressum

Recorded: April 2014 – Mai 2015,
Wuppertal, Germany
Technical equipment: TACET

Translations: Katherine Wren (English)
Stephan Lung (French)

Cover photos: © Thorsten Schmitt,
Markus Beck, hayo, by-studio,
Igor Moizes/Fotolia.com
Photo Aurn Quartet: Manfred Esser
Photo Nobuko Imai: Marco Borggreve

Cover design: Julia Zancker
Booklet layout: Toms Spogis

Recording, editing and
surround mix: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2017 TACET

© 2017 TACET

www.tacet.de

Audio System Requirements

1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this SACD 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 SACDs 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 SACD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of SACDs 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 SACD.

- 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 SACD 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 SACDs 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 SACD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschauen. Denn in vielen PKW kommen die Vorzüge unserer SACDs voll zur Geltung. Ach-

tung: 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 SACD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangentstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

Du matériel de reproduction ...

De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce SACD 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 SACD 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.

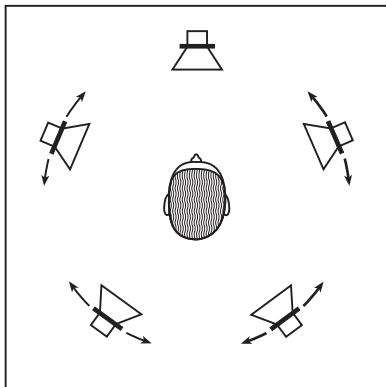
L'optimum: la voiture comme salon d'écoute!

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

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.



WOLFGANG AMADEUS MOZART · COMPLETE STRING QUINTETS

TACET S 223

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintet in C minor KV 406 (516^b)

Quintet in C major KV 515

Auryn Quartet

Nobuko Imai, viola



TACET S 224

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintet in G minor KV 516

Quintet in B flat major KV 174

Auryn Quartet

Nobuko Imai, viola



TACET S 225

Wolfgang Amadeus Mozart

Quintet in E flat major KV 614

Quintet in D major KV 593

Auryn Quartet

Nobuko Imai, viola

