



G0100033779697



SYMPHONIES 4 & 5
BEETHOVEN
HARNONCOURT
CONCENTUS MUSICUS WIEN



LUDWIG VAN BEETHOVEN

SYMPHONY NO. 4 in B-flat major, op. 60

B-Dur · en *si* bémol majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| ① | I. Adagio – Allegro vivace | 12:29 |
| ② | II. Adagio | 9:28 |
| ③ | III. Allegro vivace – Trio. Un poco meno allegro | 6:01 |
| ④ | IV. Allegro ma non troppo | 6:50 |

SYMPHONY NO. 5 in C minor, op. 67

c-Moll · en *ut* mineur

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| ⑤ | I. Allegro con brio | 7:23 |
| ⑥ | II. Andante con moto | 9:05 |
| ⑦ | III. Allegro – <i>attacca</i> | 8:17 |
| ⑧ | IV. Allegro | 10:56 |

CONCENTUS MUSICUS WIEN

NIKOLAUS HARNONCOURT

Live Recording: May 8–11, 2015, Goldener Saal, Musikverein, Vienna

Executive Producer: Michael Schetelich

Recording Producer: Martin Sauer

Recording Engineer: René Möller

Photos © Marco Borggreve / Sony Music Entertainment

Artwork: [ec:ko] communications · Editorial: texthouse

©&© 2016 Sony Music Entertainment

There is bound to be a feeling that something special is afoot when, after an interval of more than twenty years, a musician of the eminence of Nikolaus Harnoncourt once again confronts the challenge of fathoming Beethoven's symphonies – for the first time with his own Concentus Musicus. The following introduction consists of excerpts from an interview the conductor gave in June 2015.

In 2013 the Concentus and I performed *Fidelio* in the Theater an der Wien, a theatre that could be described as Beethoven's natural habitat. For us, these performances opened our eyes and ears and persuaded the Concentus that it was time to tackle Beethoven's symphonies. We began by performing the First and Second Symphonies before moving on to the Third and now to the Fourth and Fifth. In other words, we are slowly groping our way forward and hope that we shall then be able to perform the whole cycle in Graz.

For me, it was clear from the outset that all the symphonies must be played without any retouchings. In my seventeen years as a rank-and-file musician I never once played a work by Beethoven that hadn't been retouched in some way – not under Herbert von Karajan or Erich Kleiber or Carl Schuricht or any of the others. It was simply never done. It started with Mendelssohn and Wagner and continued with Mahler, and it is still the case today that people believe that they have to correct or in some way add to Beethoven.

But Beethoven knew exactly what each instrument was capable of, what it was almost capable of and what it was incapable of doing. At the start of the Fourth Symphony, for example, the second horn plays a low D. It could be played far more easily on the bassoon, but Beethoven wasn't interested in ease or simplicity but with a specific sonority tied to the instrument in question.

Beethoven must be played on a hand horn. But this instrument has several gaps in its harmonic range, gaps that have to be filled by various tricks such as hand-stopping,

and this in turn affects the sound. If Beethoven wrote in this way, it wasn't out of ignorance but was entirely deliberate, since there were few composers as familiar as he was with the possibilities inherent in the different instruments. Valve horns and valve trumpets already existed in the 1820s, not least in Vienna. Indeed, there are even people who claim that a valve horn was used for the fourth horn in the Ninth Symphony. It is recognized, therefore, that Beethoven built into his works the characteristics of the instruments of his time. These technical questions affect practically all of the wind instruments. String instruments are affected only to the extent that they produce a different sound, which was the result of their different method of construction and their use of gut strings. I can still remember this sound, as gut strings were used at the Vienna Opera as late as the 1930s.

In short, one of the reasons for revisiting these symphonies is the instruments. I have also gone back to the sources and re-examined everything. Unlike other conductors, I don't cultivate a particular repertory. For me, every performance is a première.

Of course, this applies to all truly great composers and, indeed, to all great artists, including poets and painters. There is no end to it all. You can never say: "Right, now I understand this piece, now I've finally made sense of it."

That's simply not possible. Ultimately, all truly great works of art will always remain a puzzle. They'll always remain inexplicable. This is because the truly great artist draws on his imagination, which is something that is not accessible to ordinary mortals. Composers like Mozart and Beethoven are playing in a league of their own, which is to say in no league at all. And this means that, as long as I am a musician, I cannot repeat a performance. That's simply not possible. Others may be able to do so, but I can't. I think that the most I can hope for is to come a little closer to the mystery.

It also has to do with the question of whether it is possible to achieve your goals. I'm convinced that the only person who can achieve his goals is the one who doesn't have any. If you have a goal that you achieve, what kind of a goal is it? And what are you supposed to do for the rest of your life? And so, at best, a goal is only ever *just*

attainable. And that in itself is a lot. And if you tackle the same goal twenty years later, then it's possible that you'll get a millimetre closer to it. That's why it will never be possible to present music definitively, you'll never achieve ultimate perfection. For me, the mere use of the word "perfection" means something is wrong, because nothing can ever be perfect.

Another important question is the one relating to tempo. Many of Beethoven's scores contain metronome markings that have been handed down from one generation to the next, but Beethoven himself did not enter them in his scores. Beethoven was deaf. Yet it was important to him that his works should be played at the right tempo. The inventor Johann Nepomuk Maelzel, who also made him his hearing aids – including a kind of cone for the piano, so that when he thumped on the keys as loudly as he could, he was able to hear a little of the sound – built a metronome for him. The few original metronomes by Maelzel that have survived are extremely accurate. It's true that people later claimed that they were inaccurate and looked for a thousand excuses, insisting that Beethoven's metronome markings are wrong. Beethoven held metronome sessions with his pupils. He would play through completed works at the piano and they adjusted the metronome accordingly. But questions remain: did Beethoven's pupils take their readings from above or below the metronome's adjustable slide? This makes a huge difference. If you look at the top edge of the slide, it indicates a much slower tempo than if you look at the bottom edge. In a number of passages, it is clear that the wrong edge of the slide was used.

And then there is another important point: Beethoven cannot have played a lot of his music in this way, since the piano's ability to repeat a note is limited. The old pianos were very smooth-running in the manner of a well-oiled motor and could repeat notes with considerable ease, so if Beethoven went beyond this limitation in a theme where such repetition is necessary, then we're forced to conclude that he can have meant only every second beat. Also, every tempo is dependent on the hall or venue. In a small room with a piano, a particular tempo may be absolutely logical and

correct, but in a larger space, with a string quartet, the "same" tempo is between one and two notches slower because any given tempo seems slower on a piano than it does with a string quartet. The larger the hall and the bigger the ensemble, the slower the tempo when measured by the metronome, even though the music gives the impression that it is being played at exactly the same speed. But Beethoven also said something that is only very rarely quoted, namely, that a metronome tempo can be valid for only the first seven bars. The big question, then, is how the rest of the piece unfolds. This question is answered, indirectly, by the slow movement of the Second Symphony. We have a very detailed account of Beethoven's performance of this movement, which reveals where he became quicker and where he got slower and by how much. And when we return to the original key from the opening of the movement, we also return to the original tempo. I tried this out when we performed the Second Symphony at our first Beethoven concert. We couldn't believe it. You sense that it's completely logical and entirely natural. Before the concert I read out the relevant letter from Beethoven, because otherwise people would have said that I was simply being wilful. But it was Beethoven who was being wilful! And we are just trying to follow in his footsteps – always at the risk of misunderstanding him.

The Fourth Symphony continues to be very underrated. The First and the Second are simply different – they are the work of the young Beethoven. Starting with the "Eroica" you find the genuine, wild and eccentric Beethoven. I'm speaking now of contemporary reviews and reactions, some of which are really very harsh in the tone that they adopted. The only symphony that is said to be unlike the Third or Fifth or Seventh is the Fourth. Even at the time, it was felt that it was not so wilfully unconventional in terms of its structure nor so determined to offend its listeners' expectations – this, after all, is what Beethoven was criticized for. Thank God, I have to say. But this attitude also stems from the fact that people have never really understood this piece. It's interesting, I think, that Schumann, who lived not long afterwards, felt that the Fourth was the most significant of Beethoven's symphonies. Presumably it is simply

a symphony to which Beethoven brought all of his musical knowledge and understanding. In terms of his compositional method, he could be said to have been charting his familiar course here, and one has the feeling that his inspiration was poetry, very poetic verse. I believe that the Fourth offers us an unexpectedly high number of associations and images. Here listeners will strike it lucky depending on their own understanding of art. The start of the symphony resembles the beginning of Haydn's *The Creation* with its depiction of Chaos, and here Beethoven prescribes a course that we need to follow as far as the final movement, which a number of commentators have likened to Smetana's *Vltava* – its precursor, as it were, as a great river flowing through lovely countryside, then suddenly passing through wild gorges and waterfalls. Interestingly, this comparison was made not just by one listener but by several. This was the view of highly sensitive music-lovers for whom music was a necessity. For them, it was perfectly clear that with his Fourth Symphony Beethoven was tilling a completely different field from the one found in the Third. A century later, the strange, unorthodox symphonies were regarded as the great ones, and we have long since grown used to this idea. But it's a completely different experience – to hear what you are expecting to hear. For example: "Today, I am going to hear the Fifth." I sometimes tell the audience that they simply don't know the work. And I have to tell myself, too, that it is new, even though I know it very well, having been carrying it around inside me for almost sixty years. After my first Beethoven cycle in Graz, a woman in the audience said: "That was indeed Beethoven, but it wasn't *our* Beethoven." The woman was right, she'd heard correctly.

In the case of the Fifth Symphony there is something grotesque about the way it has come to be regarded as the quintessential symphony. I say this because it is arguably the one non-symphony of them all. It is a symphony that starts off with no theme at all – the *tatata-taa* isn't a theme, after all. Now, just imagine living in Beethoven's day, and this motif hits you in the solar plexus. And, what's more, in C minor. You wonder what's going on, what's going to happen next. What can it be?

"Fate is knocking at the door" – that's so sweet! It's believed to have been Beethoven's secretary, Anton Schindler, who said this afterwards, but he said so many things that he didn't understand. You shouldn't believe every word that issues from the lips of those people who associate with men of genius. So, let's have no more talk of fate knocking on the door. If fate knocks on the door, then the house collapses. But for me, the nub of the work is the shift from C minor to C major and the fact that it starts in C minor, leaving listeners to wander around in the tragedy of the first three movements and creating a kind of development before C major suddenly bursts out of it. This in itself is mysterious and incredible. At our concerts we placed great visual emphasis on the fact that Beethoven introduces a number of new instruments in this C major section. He scores the symphony for the usual orchestral forces, but then, in the final movement, which emerges from the third, he adds three trombones, a piccolo and a contrabassoon. Exactly what kind of a piccolo he didn't say: he just expected you to know. With the exception of the contrabassoon, these are instruments associated with outdoor music. It was clear to me even as a very young man that in this symphony it is not a question of someone beating on the door from the outside but of a door being opened from the inside and allowing the occupants to go out on to a large balcony, taking the symphony outside with them. In short, it's outdoor music. It's interesting that, at the first performance in Paris, Napoleonic soldiers who were in the audience are said to have shouted: "Vive l'Empereur!" They immediately saw this work in a political light, as an act of liberation, a great victory. To that extent I have to say that for me this is Beethoven's only political symphony. It deals with repression – it was a part of the age, of course: people felt a desire for freedom. The French Revolution had left the whole of Europe and America in turmoil.

For me, the second movement is a prayer, heard in multiple variations. And this movement allows you to see if the musicians playing it understand the language and whether they are saying anything with it. Here need is expressed in a language that includes commas and caesuras and that has highs and lows.

I am of the view that all of the repeats are essential for the work's overall structure, which explains why we decided to include the substantial repeat in the third movement. Audiences no longer expect this repeat, this "How it was earlier". And, pow! I'm back there again. It is a case of being thrown back to an earlier point, like a flashback in the cinema.

Today I have reached the stage where in works of this period I give special emphasis to every General Pause in the score. I have often been criticized for what is felt to be the excessive length of these rests in the whole orchestra, but the question is whether there is any good music in which tempi are ruthlessly maintained from first to last. This isn't even the case in dance music. There is always something that recalls a speech or a conversation. In dances, too, there is always a reaching back – everyone who has ever driven a post into the ground knows that, in order to do this, you have to raise the mallet high in the air and that this takes a little longer. You can't just bash it in – "wallop!" – but need a moment to prepare. This gesture of drawing back is an indication of the strength of the blow – in other words, if I have to include a particularly powerful blow in the music, I shall always draw back a little beforehand. The old theorists mention this, but unfortunately it is no longer taught, and most musicians now rattle through the music as if there were no caesuras in our language, no commas. Right up until Beethoven's day and even later, an important chapter in any theory of music was the "doctrine of caesuras". And if I'm not in complete command of this doctrine – and Beethoven himself said that, without a command of musical rhetoric, he could not compose music – then I cannot understand it either. What does rhetoric mean in this context? It means: what is an upbeat? Where is the stress? If every note is stressed the same, nothing emerges from it. For a true jazz musician, this is perfectly clear. Now I often have to tell singers that they should study Sinatra because at present they are singing everything strictly in time – "in time" in the worst sense: that is, like a metronome.

This also means that the final chords cannot be taken metronomically, the *forte* blocks with the trombones, horns and trumpets – effectively the entire brass. Time and again it is three bars, one note *fortissimo*. Beethoven cannot have meant these blocks to be part of the dynamics of the piece. He always added an extra *fortissimo*, even if he had already included a *fortissimo* marking, so the result is a roar, a note that roars. This should shake the listener, it should seize the listener by the throat. Or, as E. T. A. Hoffmann put it in his famous review of the Fifth in 1810: "They act like a fire that is thought to have been put out but repeatedly bursts forth again in bright tongues of flame." This is basically the opening-up of a future that we feel will be a glorious one. But how this future will actually turn out we don't yet know.

Es muss schon etwas sehr Besonderes sein, wenn sich ein Musiker wie Nikolaus Harnoncourt nach mehr als zwanzig Jahren erneut der Aufgabe unterzieht, die Symphonien Ludwig van Beethovens zu ergründen – zum ersten Mal mit seinem Concentus Musicus. Auszüge aus einem Gespräch mit dem Dirigenten im Juni 2015.

Der Concentus und ich haben 2013 im Theater an der Wien, im »Heimattheater« Beethovens, den *Fidelio* aufgeführt. Das war der Anlass, das war so ein Augen- und Ohrenöffner für uns, dass aus dem Concentus selbst der Wunsch kam, jetzt müssten wir an die Symphonien gehen. Und dann haben wir erst einmal die Erste und die Zweite Symphonie gespielt, dann die Dritte und nun die Vierte und Fünfte. Wir tasten uns also langsam heran und hoffen dann, den gesamten Zyklus in Graz spielen zu können.

Für mich war von Anfang an klar, dass alle Symphonien ohne Retuschen gespielt werden. In meinen siebzehn Jahren als Orchestermusiker habe ich nie einen unretuschierten Beethoven gespielt, nicht unter Herbert von Karajan, nicht unter Erich Kleiber, nicht unter Carl Schuricht und all den anderen. Es hat einfach keiner gemacht. Angefangen haben ja schon Mendelssohn und Wagner damit, und dann geht es weiter über Gustav Mahler bis in die heutige Zeit, wo man immer noch glaubt, Beethoven korrigieren oder ergänzen zu müssen.

Beethoven weiß aber ganz genau, was jedes Instrument kann, was es fast kann und was es gerade nicht kann. Am Anfang der Vierten Symphonie z.B. spielt das zweite Horn ein tiefes D. Das könnte wesentlich einfacher vom Fagott gespielt werden, aber Beethoven geht es nicht um Einfachheit, sondern um einen spezifischen, an das jeweilige Instrument gebundenen Klang.

Beethoven muss man auf dem Naturhorn spielen. Auf dem Naturhorn kann man nur die Naturtöne spielen, alle übrigen müssen durch Kunstgriffe, wie »Stopfen«, erzeugt werden und klingen dementsprechend. Er hat alle diese Sachen nicht aus

Unwissenheit gemacht, sondern ganz bewusst, denn es kannte sich kaum jemand so gut aus wie er mit den Möglichkeiten der Instrumente. Schon in den 1820er Jahren gab es Ventilhörner und Ventiltrompeten, gerade in Wien. Es gibt ja sogar Leute, die behaupten, dass das Ventilhorn für das vierte Horn in der Neunten verwendet worden sei. Man erkennt also, dass Beethoven die Eigenheiten der damaligen Instrumente wesentlich in seine Werke einbaute. Diese technischen Fragen betreffen praktisch alle Blasinstrumente. Die Streichinstrumente betrifft es nur insofern, als sie einen anderen Klang haben, durch die andere Bauweise und durch die Darmsaiten – an diesen Klang kann ich mich noch erinnern, weil in der Wiener Oper bis in die 1930er Jahre hinein auf Darmsaiten gespielt wurde.

Das heißt also, einer der Gründe, die Symphonien noch einmal vorzunehmen, waren die Instrumente. Ich bin auch noch einmal an die Quellen gegangen und habe alles neu studiert. Ich pflege ja kein »Repertoire« wie andere Dirigenten. Jede Aufführung ist für mich eine Uraufführung.

Das ist natürlich eine Sache, die bei den ganz großen Komponisten – übrigens bei allen großen Künstlern, also auch bei Dichtung und Malerei – zutrifft. Es gibt kein Ende nach dem Motto: So, jetzt verstehe ich das Stück, jetzt habe ich das endgültig begriffen.

Das gibt es nicht. Die ganz großen Kunstwerke haben am Ende immer noch ein Rätsel. Die bleiben immer unerklärbar. Weil der ganz große Künstler aus einer Fantasie schöpft, die dem gewöhnlichen Sterblichen nicht zugänglich ist. Da spielen ein Mozart und ein Beethoven in einer eigenen Liga, also eigentlich in gar keiner Liga. Und das bedeutet, dass ich, solange ich als Musiker lebe, eine Aufführung nicht wiederholen kann. Das ist unmöglich. Das mag der eine oder andere können, ich kann das nicht. Ich glaube, dass ich vielleicht immer nur noch ein kleines bisschen näher an das Rätselhafte herankommen kann.

Und es hat auch damit zu tun, ob man Ziele erreichen kann. Und ich bin überzeugt davon, dass nur der Ziele erreichen kann, der keine Ziele hat. Wenn einer ein Ziel hat,

das er dann auch erreicht, was ist das für ein Ziel? Was soll er denn dann für den Rest seines Lebens machen? Also ein Ziel ist immer im günstigsten Fall *nahezu* erreichbar. Und das ist schon ganz viel. Und wenn man dann zwanzig Jahre später an dasselbe anrennt, dann kann es möglich sein, dass man noch einen Millimeter näher rangekommen ist. Und deswegen wird es nie möglich sein, Musik endgültig darzustellen, endgültig und perfekt. Wenn das Wort »perfekt« fällt, dann weiß ich schon, dass da etwas falsch ist, weil eben nichts perfekt sein kann.

Eine andere wichtige Frage ist die des Tempos. Es gibt ja überlieferte Metronomzahlen in vielen seiner Werke. Beethoven hat sie nicht selbst hineingeschrieben. Beethoven war taub. Aber es war ihm wichtig, dass seine Stücke im richtigen Tempo gespielt werden. Der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel, der ihm auch seine Hörgeräte gebaut hat – u.a. eine Art Trichter für das Klavier, damit er, wenn er darauf gedroschen hat, so laut er konnte, noch ein bisschen was gehört hat –, der hat ihm das Metronom gebaut. Die wenigen original erhaltenen Metronome vom Mälzel sind eigentlich sehr genau. Man hat ja später gesagt, die seien ungenau und tausend Ausreden gesucht, um zu sagen, Beethovens Metronomangaben sind falsch. Beethoven hat mit seinen Schülern Metronom-Sitzungen gemacht. Da hat er dann schon komponierte Werke am Klavier gespielt, und die haben das dann am Metronom eingestellt. Fragen aber bleiben: Haben diese Schüler den Schieber auf dem Metronom von oben oder von unten angeschaut? Das ist ein großer Unterschied. Schauen sie sich den Schieber nämlich von oben an, zeigt er ein viel langsames Tempo, als wenn sie ihn von unten anschauen. Bei einigen Stellen ist man schon darauf gekommen, dass eindeutig der falsche Rand genommen wurde.

Und dann gibt es noch einen wichtigen Punkt: Beethoven kann vieles so nicht gespielt haben. Die Repetitionsfähigkeit am Klavier ist begrenzt. Die alten Klaviere waren ja sehr leichtgängig und hatten eine hohe Repetitionsfähigkeit. Wenn nun Beethoven weit über die Repetitionsfähigkeit hinausgeht bei einem Thema, wo diese Repetition notwendig ist, dann muss man daraus schließen, dass er nur jede zweite

Zählzeit meinen kann. Außerdem ist ein Tempo vom Raum abhängig. In einem Zimmer mit einem Klavier ist das eine Tempo absolut logisch und richtig, in einem größeren Raum, nun mit einem Streichquartett gespielt, ist »dasselbe« Tempo um ein bis zwei Striche langsamer, weil ein und dasselbe Tempo auf einem Klavier langsamer wirkt als bei einem Streichquartett. Je größer der Raum und die Orchesterbesetzung, desto langsamer ist das metronomisch gemessene Tempo, obwohl es gleich schnell wirkt. Beethoven sagt aber auch einen Satz, der nur sehr selten zitiert wird: Ein Metronom-Tempo kann ja nur für die ersten sieben Takte gelten. Also, wie der Verlauf eines Stückes ist, bleibt eine große Frage. Und diese Frage wird indirekt beantwortet im langsamen Satz der Zweiten Symphonie. Da gibt es eine ganz genaue Beschreibung von Beethovens Aufführung, wie der Satz beginnt, wo er schneller wird und wo er langsamer wird, und um wie viel er schneller und langsamer wird. Und wenn wir wieder zur ursprünglichen Tonart des Anfangs zurückkommen, kommen wir auch wieder zum ursprünglichen Tempo zurück. Ich habe das probiert, als wir die Zweite aufgeführt haben in unserem ersten Beethoven-Konzert. Uns sind die Augen herausgefallen. Man spürt, es ist vollkommen logisch, alles natürlich. Ich habe da vor dem Konzert den entsprechenden Brief Beethovens vorgelesen, denn sonst hätte man wieder gesagt, ich bin eigenwillig. Aber Beethoven selbst war ja eigenwillig! Und wir versuchen lediglich, ein bisschen auf seiner Spur zu sein – immer mit der Gefahr, dass wir ihn missverstehen.

Die Vierte Symphonie ist heute immer noch sehr unterschätzt. Die Erste und Zweite sind einfach etwas anderes, das ist der junge Beethoven. Ab der »Eroica« findet man den echten, wilden und bizarren Beethoven. Ich spreche jetzt von zeitgenössischen Kritiken und Reaktionen. Und die sind zum Teil wirklich sehr hart. Die einzige Symphonie, von der man sagt, die ist nicht wie die Dritte, nicht wie die Fünfte und nicht wie die Siebente – das ist die Vierte. Die wurde damals auch schon als nicht so gegen alle Konventionen gebaut und jede Hörerwartung beleidigend begriffen – das ist ja das gewesen, was man Beethoven vorgeworfen hat. Gott sei Dank, muss ich

sagen. Das hat aber auch damit zu tun, dass man das Stück nicht wirklich erkannt hat. Interessant ist, wie ich finde, dass Robert Schumann, der ja gar nicht so viel später gelebt hat, die Vierte als die bedeutendste empfunden hat. Sie ist wahrscheinlich einfach eine Symphonie, in der Beethoven alle seine musikalischen Kenntnisse eingebracht hat. Seine Kompositionsweise ist hier sozusagen mehr in den gewohnten Bahnen und man hat das Gefühl, er folgt Poesien, sehr poetischen Gedichten. Ich glaube, gerade die Vierte bietet ungeahnt viele Assoziationen und Bilder an. Da wird jeder Hörer in seinem Kunstverständnis fündig werden. Mit dem Beginn der Symphonie, die ja dem Beginn von Haydns *Schöpfung* ähnelt mit diesem dargestellten Chaos, wird eine Bahn gelegt, und dieser Bahn hat man zu folgen bis zum Finalsatz, der von manchen schon verglichen worden ist mit der *Moldau* von Bedřich Smetana, als Vorläufer gewissermaßen – als ein großer Fluss, der durch liebliche Gegenden und dann plötzlich durch wilde Schluchten und Katarakte geht. Interessanterweise nicht nur von einem, sondern von verschiedenen Zuhörern. Diese Wahrnehmung kam von sehr sensiblen Musikliebhabern, für die die Musik eine Notwendigkeit war. Es war für sie völlig klar, dass Beethoven mit der Vierten ein ganz anderes Feld als mit der Dritten beackert hat. Hundert Jahre später hat man dann die unorthodoxen bizarren Symphonien als die großen gesehen. Da hatte man sich dann schon daran gewöhnt. Es ist eine völlig andere Art, das Erwartete zu hören. Etwa: »Heute gehe ich in die Fünfte.« Ich sage deswegen gelegentlich zum Publikum, dass sie das Stück überhaupt nicht kennen. Und dass ich mir selbst sagen muss, der ich das Stück nach einer fast sechzigjährigen Schwangerschaft damit lange kenne: Es ist mir neu. Nach meinem ersten Beethoven-Zyklus in Graz hat eine Dame aus dem Publikum gesagt: »Das war schon Beethoven, aber das war nicht unser Beethoven.« Die Dame hatte Recht, sie hat ganz richtig gehört.

Mit der Fünften Symphonie ist es wirklich grotesk, dass sie als »die« Symphonie schlechthin gilt, weil es wahrscheinlich die einzige Nicht-Symphonie ist von allen. Eine Symphonie, die schon mit keinem Thema anfängt, denn das »tatata-taa« ist ja

kein Thema – und jetzt stellen Sie sich einmal vor, Sie leben in der Zeit Beethovens, und da fährt einem dieses Motiv in den Bauch. Und noch dazu in c-Moll. Da fragen Sie sich ja, was soll da entstehen, was soll das werden? Was kann das sein? Das Schicksal klopft an die Pforte, das ist ja direkt niedlich. Das hat angeblich der Anton Schindler, Beethovens Sekretär, darüber nachträglich gesagt, aber der hat so viele Sachen gesagt, die er nicht verstanden hat. Man soll diesen Leuten, die um ein Genie herum sind, nicht alles aufs Wort glauben. Also, keine Rede vom Schicksal, dass an die Pforte pocht. Wenn das Schicksal an die Pforte pocht, dann stürzt das Haus ein. Für mich ist der charakterisierende Kern des Werkes der Wechsel von c-Moll nach C-Dur. Dass man eine Symphonie so in c-Moll anfängt, so in der Tragödie der ersten drei Sätze herumirren lässt, eine Art von Laufbahn macht, und aus dieser Laufbahn platzt plötzlich das C-Dur heraus. Das allein ist schon rätselhaft und unglaublich. Wir haben das auch in den Konzerten optisch sehr betont, dass Beethoven für diesen C-Dur-Teil eigene Instrumente dazukommen lässt. Beethoven schreibt die Symphonie in der normalen Orchesterbesetzung. Und dann ab dem Finale, das ja aus dem dritten Satz heraus entsteht, schreibt er drei Posaunen, eine Piccoloflöte und ein Kontrafagott dazu. Was für eine Piccoloflöte genau, hat er nicht dazugeschrieben, das muss man wissen. Mit Ausnahme des Kontrafagotts sind das die Instrumente der Freiluftmusik. Es ist für mich eigentlich schon als sehr junger Mensch klar gewesen, dass in der Symphonie nicht auf die Türe von außen gepocht wird, sondern dass hier eine Türe nach außen aufgeht auf einen großen Balkon und die Symphonie sich ins Freie begibt. Das ist also Freiluftmusik. Interessant ist, dass bei der Pariser Uraufführung napoleonische Soldaten im Publikum geschrien haben sollen: »Vive l'Empereur!« Die haben dieses Werk sofort politisch gesehen, als eine Befreiung, als einen großen Sieg. Insofern muss ich sagen, dass das für mich die einzige Symphonie Beethovens ist, die politisch ist. Sie handelt von Unterdrückung; es lag natürlich auch an der Zeit, die Menschen haben einen Drang gehabt nach Befreiung. Die Französische Revolution hat ja ganz Europa und Amerika aufgewühlt.

Der zweite Satz ist für mich ein Gebet, in verschiedenen Variationen. Und dieser Satz ist ein sehr gutes Beispiel, an dem man merkt, ob die Musiker, die das spielen, die Sprache verstehen. Ob die etwas sagen damit. Hier wird die Not ausgesprochen, in einer Sprache mit Kommas und Einschnitten, mit Tiefen und Höhen.

Ich bin der Meinung, dass alle Wiederholungen wesentlich sind für die Gesamtarchitektur. Deshalb haben wir uns auch für die große Wiederholung im dritten Satz entschieden. Als Publikum erwartet man dieses Zurückgehen nicht mehr, dieses »Wie war es denn früher?«. Und zack, bin ich schon wieder dort. Es ist ein Zurückgeworfensein, wie eine Rückblende im Film.

Ich bin heute so weit, dass ich jede Generalpause in einem Werk dieser Zeit gesondert markiere in der ganzen Partitur. Mir wird das auch oft vorgeworfen, dass ich die Generalpausen zu lang halte, aber die Frage ist ja, ob es überhaupt eine gute Musik gibt, in der Tempi brachial durchgehen sollen. Das gibt es nicht einmal in der Tanzmusik. Es ist immer etwas, das an eine Rede, an ein Gespräch erinnert. Auch im Tanz, da gibt es immer ein Ausholen – jeder Mensch, der einmal einen Pfahl eingeschlagen hat, weiß, dass er, um einen Pfahl einzuschlagen, den Holzhammer entsprechend in die Höhe heben muss, das dauert dann ein bisschen länger. Er kann nicht einfach »Wumm« machen, sondern er muss »Hch-Wumm« machen. Dieses Ausholen zeigt ja schon die Stärke des Schlages, d.h. wenn ich einen besonders schweren Schlag zu spielen habe in der Musik, dann werde ich vorher immer ein bisschen ausholen. Da sprechen schon die alten Theoretiker drüber; leider wird das heute nicht mehr gelehrt, und die meisten Musiker rasseln die Musik durch, als gäbe es in der Sprache keine Einschnitte, keine Kommas. Ein wichtiges Kapitel in jeder Musiklehre bis in die Zeit von Beethoven und noch darüber hinaus ist die »Lehre von den Einschnitten«. Und wenn ich diese Lehre nicht beherrsche, von der Beethoven selbst sagt, ohne das Beherrschen der Rhetorik kann ich nicht komponieren, dann kann ich ihn auch nicht verstehen. Was heißt hier Rhetorik? Das heißt: Was ist ein Auftakt, wo ist die Betonung? Wenn alle Töne dieselbe Betonung haben, entsteht gar nichts daraus.

Für einen richtigen Jazzer ist das vollkommen klar. Ich muss jetzt oft Sängern beibringen, dass sie bei Sinatra lernen sollen, weil sie alles im Takt singen. Im schlechten Sinne im Takt, also metronomisch.

Das bedeutet auch, dass die Schlussakkorde nicht metronomisch genommen werden können, die Forte-Blöcke mit den Posaunen, Hörnern, Trompeten, also eigentlich mit dem gesamten Blech. Das sind immer wieder drei Takte, ein Ton *fortissimo*. Diese Blöcke kann Beethoven auch nicht als innerhalb der Dynamik des Stückes gemeint haben. Er schreibt da immer noch extra *fortissimo* hin, auch wenn da vorher schon *fortissimo* gestanden war, so dass hier ein Brüllen entsteht, ein Ton, der brüllt. Das muss den Hörer schütteln, das muss den Hörer packen. Oder wie es E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension des Werkes von 1810 beschreibt: »Sie wirken wie Feuer, das man gedämpft zu haben glaubte und das immer wieder in hell lodernnden Flammen in die Höhe schlägt.« Es ist im Grunde die Eröffnung einer Zukunft, die man für glorios hält. Als was diese Zukunft sich dann wirklich erweist, weiß man noch nicht.

Il est tout à fait remarquable qu'un musicien comme Nikolaus Harnoncourt, après plus de vingt ans, remette les symphonies de Ludwig van Beethoven sur son plan de travail – pour les étudier cette fois avec son Concentus Musicus. Extraits d'une conversation avec le maestro menée en juin 2015.

Le Concentus et moi avons donné en 2013 *Fidelio* au Theater an der Wien, le « théâtre de Beethoven ». Cela a été un déclic, une révélation, au point que le Concentus a lui-même exprimé le désir de jouer les symphonies. Nous avons commencé par les deux premières, puis la Troisième, et maintenant les Quatrième et Cinquième. Nous avançons progressivement, en espérant pouvoir jouer le cycle entier à Graz.

J'ai su tout de suite que nous présenterions les symphonies sans retouches. Pendant les dix-sept ans que j'ai passés en orchestre, je n'ai jamais joué une seule partition de Beethoven sans retouches, ni sous Herbert von Karajan, ni sous Erich Kleiber, ni sous Carl Schuricht ou qui que ce soit. Personne ne le faisait. Cela a commencé avec Mendelssohn et Wagner, continué avec Gustav Mahler, et aujourd'hui encore on croit devoir corriger et compléter Beethoven.

Mais Beethoven sait exactement ce dont est capable un instrument, ce qui est presque à sa portée et ce qui lui est carrément impossible. Au début de la Quatrième Symphonie, par exemple, le deuxième cor joue un *ré* grave. Il aurait été beaucoup plus facile de confier la note à un basson, mais Beethoven ne recherche pas la facilité, il recherche la sonorité spécifique liée à chaque instrument.

Beethoven doit être joué avec des cors naturels. Un cor naturel ne produit que les harmoniques naturels ; pour toute autre note, le corniste doit recourir à des artifices, comme le « bouchage » du pavillon, et la sonorité s'en ressent. Si Beethoven fait cela, ce n'est pas par ignorance, mais consciemment, car il connaissait les possibilités des instruments mieux que personne. Dès les années 1820, on dispose de cors et

trompettes à pistons, à Vienne justement. Certains affirment même que la partie de quatrième cor, dans la Neuvième, était tenue par un cor à pistons. On voit donc que Beethoven a intégré les particularités des instruments de l'époque dans ses œuvres. Ces questions techniques concernent pratiquement tous les instruments à vent. Pour les cordes, le problème réside dans la différence de sonorité, du fait que la fabrication des instruments a évolué et que les cordes étaient en boyau – je me souviens encore très bien de cette sonorité, puisque les cordes en boyau ont été employées jusque dans les années 1930 à l'Opéra de Vienne.

C'est donc en partie à cause des instruments que j'ai voulu rejouer les symphonies. Je me suis remis à l'étude des sources et j'ai tout analysé en repartant de zéro. Contrairement à certains chefs, je n'entretiens par un « répertoire », chaque concert équivaut pour moi à une redécouverte.

C'est naturellement un point commun à tous les grands compositeurs – à tous les grands artistes, d'ailleurs, les poètes et les peintres aussi – on ne peut jamais dire : « Voilà, maintenant j'ai compris cette œuvre d'art, je sais définitivement de quoi il s'agit. »

Cela n'existe pas. Toutes les grandes œuvres d'art conservent une part de mystère et demeurent inexplicables. Parce que tout grand artiste puise dans une imagination qui dépasse celle du simple mortel. À ce niveau, Mozart et Beethoven évoluent dans leur propre ligue, ils sont pour ainsi dire « hors concours ». Et cela signifie que, de toute ma vie de musicien, je ne pourrai pas interpréter une œuvre deux fois de la même façon. D'autres en sont peut-être capables, mais pas moi. Je crois seulement pouvoir peut-être me rapprocher chaque fois un peu plus du mystère.

La question est également de savoir s'il faut se fixer des buts. Je suis persuadé que seul celui qui ne se fixe pas d'objectifs parvient à les atteindre. Si on se fixe un objectif et qu'on l'atteint, quel sens cela a-t-il ? Que va-t-on faire pour le restant de sa vie ? Non, dans le meilleur des cas, on ne peut que s'approcher du but. Et c'est déjà beaucoup. Si on reprend quelque chose après vingt ans d'interruption, il se peut que dans l'intervalle on s'en soit rapproché d'un millimètre. C'est pourquoi il n'y aura jamais

d'interprétation musicale définitive et parfaite. Dès que j'entends le mot « parfait », je sais que quelque chose ne va pas, parce que rien ne peut être parfait.

Un autre point important est celui du tempo. Beaucoup d'œuvres de Beethoven comportent des indications métronomiques. Elles ne sont pas de sa main. Beethoven était sourd. Mais il tenait à ce que ses œuvres soient jouées au bon tempo. L'ingénieur Johann Nepomuk Mälzel, qui a conçu divers appareils acoustiques pour Beethoven – dont une espèce de pavillon adapté au piano qui lui permettait de percevoir encore quelques sons quand il tapait aussi fort que possible sur le clavier –, lui a construit un métronome. Les rares métronomes de Mälzel qui ont été conservés sont très précis. On a parfois prétendu qu'ils n'étaient pas fiables, une raison parmi d'autres pour dire que les indications métronomiques de Beethoven étaient erronées. Beethoven a organisé des séances de métronome avec ses élèves : il jouait ses œuvres au piano et les élèves mesuraient son tempo avec le métronome. Mais les élèves lisaient-ils la graduation indiquée par le bord supérieur de l'indicateur coulissant ou par le bord inférieur ? Cela fait une énorme différence. Si on lit au-dessus, le tempo est beaucoup plus lent que si on lit au-dessous. Sur la base de certains passages des partitions, on a pu démontrer que la lecture du métronome n'avait pas toujours été correcte.

Et encore un point important : Beethoven ne peut pas avoir joué certaines choses telles qu'elles sont écrites. Le piano n'a qu'une capacité de répétition limitée. Certes, la mécanique plus légère des pianos anciens permettait une plus grande facilité de répétition. Mais quand Beethoven outrepassait largement les capacités de l'instrument dans un thème où la répétition est nécessaire, on doit en conclure qu'il n'entendait indiquer métronomiquement qu'une battue sur deux. Le tempo dépend par ailleurs de l'espace. On n'aura pas le même tempo dans une petite pièce avec un piano et dans une grande salle avec un quatuor à cordes. Le tempo qui semble logique et juste dans le premier cas sera plus lent d'un cran ou deux dans l'autre cas. Parce qu'un même tempo, joué au piano, paraît plus lent que joué par un quatuor à cordes. Plus la salle et l'effectif instrumental sont grands, plus le tempo indiqué par le métronome sera lent,

tout en faisant le même effet. Il y a une phrase de Beethoven qu'on ne cite pas assez souvent : un tempo de métronome ne peut valoir que pour les sept premières mesures. C'est-à-dire qu'on ne sait pas à l'avance comment va se dérouler un morceau. Le mouvement lent de la Deuxième Symphonie apporte indirectement une réponse à cette question : il existe une description très précise de la manière dont Beethoven le dirigeait, comment le mouvement commençait, à quel moment il pressait ou ralentissait le tempo, quel était le degré d'accélération ou de ralentissement, et comment il retrouvait le tempo initial au retour de la tonalité principale. J'ai essayé de reproduire ce schéma lorsque nous avons interprété la Deuxième pour notre premier concert Beethoven, et nous n'en avons pas cru nos oreilles ! Cela paraît absolument logique et naturel. Évidemment, avant le concert, j'ai lu pour le public la lettre de Beethoven qui contient cette phrase, sinon on m'aurait encore accusé de n'en faire qu'à ma tête. Mais Beethoven aussi n'en faisait qu'à sa tête ! Et nous cherchons seulement à suivre sa trace – sans jamais être sûrs de bien le comprendre.

La Quatrième n'est toujours pas appréciée à sa juste valeur. Les deux premières symphonies sont encore des œuvres de jeunesse. À partir de l'« Eroica », on découvre le vrai Beethoven, sauvage et bizarre. C'est du moins l'effet qu'il faisait à ses contemporains. Leurs critiques sont parfois très dures. La Quatrième est la seule symphonie dont ils disent qu'elle n'est pas comme la Troisième, pas comme la Cinquième et pas comme la Septième. Très vite, ils ont remarqué que cette symphonie remettait moins en question les conventions et heurtait moins les habitudes d'écoute du public – puisque c'est ce qu'on reprochait à Beethoven. Dieu merci, dois-je dire. Mais c'est aussi parce qu'elle n'a pas été vraiment comprise. Robert Schumann, qui n'a pas vécu tellement plus tard, considérait justement la Quatrième comme la plus significative de toutes, ce que je trouve fort intéressant. Sans doute s'agit-il simplement d'une symphonie où Beethoven a mis toute sa science musicale. Le style de composition s'écarte moins de la tradition, pour ainsi dire, et on a le sentiment que Beethoven y suit une inspiration poétique, très poétique. Je trouve que la Quatrième suggère énormément

d'associations et d'images. N'importe qui peut y trouver son compte, quelle que soit sa culture artistique. À partir du chaos initial, semblable au chaos précédant *La Création* de Haydn, la symphonie va en droite ligne jusqu'au dernier mouvement, parfois comparé à *La Moldau* de Smetana, dont il serait le précurseur – un large fleuve qui traverse des contrées riantes et passe soudain par des gorges encaissées et des cataractes. Cette comparaison n'est pas le fait d'un seul auditeur, elle a été faite plusieurs fois, par des mélomanes très sensibles pour qui la musique était une nécessité. Pour eux, il était parfaitement clair que Beethoven explorait dans la Quatrième des territoires très différents de ceux de la Troisième. Cent ans plus tard, on a décrété que les symphonies bizarres, non orthodoxes, étaient les plus grandes. Parce qu'on s'était habitué à elles. C'est une tout autre manière d'écouter ce que l'on connaît déjà. Par exemple : « Aujourd'hui, je vais écouter la Cinquième. » C'est pour cela que je dis parfois aux spectateurs d'un concert qu'ils ne connaissent pas du tout l'œuvre. Et que moi-même, qui la fréquente depuis près de soixante ans, je dois m'avouer ne pas la connaître. Après mon premier cycle Beethoven à Graz, une dame du public s'est exclamée : « C'était bien du Beethoven, mais pas *notre* Beethoven. » Cette dame avait raison, elle avait fort bien écouté.

Il est grotesque de considérer la Cinquième comme la symphonie par excellence, puisque, de toutes les neuf, il s'agit probablement de la seule « non-symphonie ». Une symphonie qui commence sans thème ? Le « ta-ta-ta-taa » n'est pas un thème – imaginez que vous vivez à l'époque de Beethoven et vous recevez ce motif en plein ventre. En *ut* mineur, en plus. Vous vous demandez ce qui peut bien en sortir, à quoi ça va mener ? Qu'est-ce que c'est que cela ? Le destin qui frappe à la porte – laissez-moi rire. C'est apparemment Anton Schindler, le secrétaire de Beethoven, qui a donné plus tard cette interprétation, mais Schindler a dit tellement de choses qu'il ne comprenait pas. Il ne faut pas prendre au pied de la lettre ce que disent les gens qui entourent un génie. Donc, on oublie le destin qui frappe à la porte. Quand le destin frappe à la porte, la maison s'écroule. Pour moi, la clef de la Cinquième est le passage d'*ut* mineur à *ut*

majeur. Commencer une symphonie en *ut* mineur, composer trois premiers mouvements sur le mode tragique et assister en cours de route à l'irruption soudaine d'*ut* majeur – rien que cela, c'est déjà mystérieux et incroyable. En concert, nous mettons clairement en évidence le fait que Beethoven fasse appel à des instruments supplémentaires pour la partie en *ut* majeur. Le début de la symphonie est écrit pour l'effectif habituel, mais dans le finale, qui naît du troisième mouvement, Beethoven ajoute trois trombones, un piccolo (sans préciser le type exact de piccolo, le chef est censé le savoir) et un contrebas. Ce sont tous des instruments de plein air, à l'exception du contrebas. Pour ma part, j'ai senti très tôt que, dans cette symphonie, on ne frappait pas à la porte pour entrer mais pour sortir : les portes s'ouvrent sur un grand balcon et la symphonie passe à l'extérieur. C'est de la musique de plein air ! Il paraît que, lors de la création parisienne, des soldats napoléoniens présents dans l'auditoire s'écrièrent « Vive l'Empereur ! » Ils avaient compris qu'il s'agit d'une œuvre politique, d'une libération, d'une grande victoire. Pour moi, la Cinquième est la seule symphonie politique de Beethoven. Elle a pour sujet l'oppression, en accord avec une époque où les gens éprouaient le besoin de se libérer. La Révolution française a bouleversé toute l'Europe et l'Amérique.

Je comprends le deuxième mouvement comme une prière, les diverses variations d'une prière. C'est aussi un mouvement où l'on remarque si les musiciens « parlent » la langue de ce qu'ils jouent. S'ils savent communiquer ce que dit cette musique. Ici, le désarroi est exprimé au moyen d'un langage précis, avec des virgules, des paragraphes, des hauts et des bas.

Je pense que, pour l'architecture d'ensemble, il est nécessaire de respecter tous les signes de reprise. Nous avons donc opté pour la grande réexposition du troisième mouvement. Le public ne s'attend plus à ce retour en arrière, et toc ! il se retrouve là où il était avant. Comme un flashback de cinéma.

J'en suis arrivé au point où j'insiste sur chaque point d'orgue dans une partition de cette époque. On me reproche souvent de tenir les points d'orgue trop longtemps.

Mais y a-t-il de la bonne musique où le tempo reste implacable d'un bout à l'autre ? Cela n'existe pas, même dans la musique de danse. Il y a toujours quelque chose qui rappelle le langage, le discours. Dans la danse, il y a toujours un répit – tous ceux qui ont déjà planté un piquet savent qu'il faut d'abord soulever le maillet, cela prend un peu de temps. Cela correspond, si vous voulez, au « oh » de « oh hisse ». Avant de frapper, on doit prendre son élan. Et cet élan est proportionnel à la puissance du coup, c'est-à-dire que pour frapper un coup particulièrement important en musique, je dois d'abord prendre un certain élan. Les anciens théoriciens se sont penchés sur la question, mais aujourd'hui plus personne n'en parle, et la majorité des musiciens cavalent comme s'il n'y avait pas de césures dans le discours, pas de virgules. Pourtant, tous les traités de musique jusqu'à Beethoven, et même plus tard, consacraient un chapitre à la « théorie des périodes ». Si je ne la connais pas, je ne peux pas comprendre Beethoven qui affirmait qu'on ne peut pas composer sans maîtriser la rhétorique. Que signifie ici rhétorique ? Tout simplement savoir identifier une levée, savoir où est situé l'accent principal. Si toutes les notes sont accentuées de la même manière, le résultat est nul. N'importe quel bon musicien de jazz sait cela d'instinct. Je conseille souvent aux chanteurs de prendre exemple sur Sinatra, parce qu'ils chantent en mesure – dans le mauvais sens du terme : de manière trop métronomique.

Les accords de conclusion, ces blocs de *forte* avec trombones, cors, trompettes – avec tout le pupitre des cuivres, en fait – échappent eux aussi à la loi du métronome. Ce sont presque toujours trois accords, sur une seule note, *fortissimo*. Je ne crois pas que Beethoven ait envisagé ces blocs comme faisant partie de la dynamique du morceau. Même quand les mesures précédentes sont déjà *fortissimo*, il rajoute chaque fois un *fortissimo* pour bien insister, pour que ces accords de fin fassent l'effet d'un cri. Ils doivent secouer l'auditeur, l'ébranler. Dans son fameux compte rendu de la Cinquième en 1810, E.T.A. Hoffmann écrit : « C'est comme un feu qu'on croyait étouffé, et dont les hautes flammes claires ne cessent de renaître. » Au fond, c'est une porte ouverte sur un avenir qu'on croit glorieux. Sans savoir encore ce que sera réellement cet avenir.

CONCENTUS MUSICUS WIEN

Violins	Erich Höbarth (<i>Giuseppe Guarneri, Andreae filius, Cremona, 1710</i>), Alice Harnoncourt (<i>Jacobus Stainer, Absam, 1665</i>), Andrea Bischof (<i>France, late 18th-cent.</i>), Maria Bader-Kubizek (<i>Francesco Verle, Padua, 1685</i>), Christian Eisenberger (<i>Johann Baptist Havelka, Linz, ca. 1795</i>), Editha Fetz (<i>Nicola Amati, Cremona, ca. 1660</i>), Thomas Fheodoroff (<i>Nicola Gagliano, Naples, 1747</i>), Annelie Gahl (<i>Johann Carl Klotz, Mittenwald, 1751</i>), Karl Höffinger (<i>Barak Norman, London, 1709</i>), Barbara Klebel-Vock (<i>Antonio Vinaccia, Naples, 18th-cent.</i>), Veronica Kröner (<i>Jacobus Stainer, Absam, ca. 1660</i>), Annemarie Ortner (<i>Johann Christoph Leidlöff, Vienna, 1750</i>), Peter Schoberwalter sen. (<i>Jacobus Stainer, Absam, ca. 1660</i>), Peter Schoberwalter jun. (<i>Klotz, Mittenwald, 18th-cent.</i>), Elisabeth Stifter (<i>Agidius Klotz, Mittenwald, 1779</i>), Irene Troi (<i>Johann Christoph Leidlöff, Vienna, 1759</i>)
Violas	Gertrud Weinmeister (<i>Johann Georg Leeb, Vienna, ca. 1800</i>), Ursula Kortschak (<i>Conrad Verll, Vienna, 1737</i>), Ulrike Engel (<i>South Germany, ca. 1800</i>), Magdalena Fheodoroff (<i>Peter Mörth after Matteo Gofriller, Venice, 1703</i>), Dorothea Sommer (<i>Ferdinand Mayr, Salzburg, 1740</i>)
Violoncellos	Matthias Bartolomey (<i>Peter Pots, Parma, 2007</i>), Dorothea Schönwiese (<i>Georg Klotz, Mittenwald, 1725</i>), Bruno Weinmeister (<i>Matthias Thir, Vienna, 1772</i>)
Violone	Andrew Ackerman (<i>Oskar Kappelmeyer after Johann Joseph Stadlmann, Vienna, 18th-cent.</i>), Hermann Eisterer (<i>Antony Stephan Posch, Vienna, 1730</i>)
Flageolet	Conrad Steinmann (<i>Frederick Morgan after Anonymous, 1810</i>)
Transverse Flutes	Robert Wolf (<i>Rudolf Tutz after Carl August Grenser, Dresden, ca. 1790</i>), Reinhard Czasch (<i>Rudolf Tutz after Carl August Grenser, Dresden, ca. 1790</i>)
Oboes	Hans Peter Westermann (<i>Hans-Peter Westermann after Vincenzo Panormo, London, late 18th-cent.</i>), Marie Wolf (<i>Hans-Peter Westermann after Vincenzo Panormo, London, late 18th-cent.</i>)
Clarinets	Rupert Fankhauser (<i>Rudolf Tutz after Johann Heinrich Wilhelm Grenser, Dresden, ca. 1791</i>), Georg Riedl (<i>Rudolf Tutz after Johann Heinrich Wilhelm Grenser, Dresden, ca. 1791</i>)
Bassoons	Sergio Azzolini (<i>Caspar Tauber, Vienna, ca. 1800</i>), Eleanor Froelich (<i>Peter de Koningh after Johann Heinrich Wilhelm Grenser, Dresden, 1810</i>)
Contrabassoons	Katalin Sebella (<i>Guntram Wolf after Johann Tobias Uhlmann, Vienna, ca. 1800</i>)
Horns	Hector McDonald (<i>Ignaz Lorenz, Linz, early 19th-cent.</i>), Georg Sonnleitner (<i>Andreas Jungwirth after Johann Anton Lausmann, Linz, ca. 1800</i>), Athanasios Ioannou (<i>Andreas Jungwirth after Johann Anton Lausmann, Linz, ca. 1800</i>)
Trumpets	Andreas Lackner (<i>Rainer Egger after Johann Adam Bauer, Prague, ca. 1804</i>), Herbert Walser-Breuss (<i>Rainer Egger after Johann Adam Bauer, Prague, ca. 1804</i>)
Trombones	Otmar Gaiswinkler (<i>Rainer Egger after Johann Joseph Schmied, Pfaffendorf, 1785</i>), Hans Peter Gaiswinkler (<i>Rainer Egger after Johann Joseph Schmied, Pfaffendorf, 1778</i>), Johannes Fuchshuber (<i>Rainer Egger after Johann Joseph Schmied, Pfaffendorf, 1785</i>)
Timpani	Dieter Seiler (<i>Austria, 18th-cent.</i>)