

LUDWIG VAN  
BEETHOVEN  
SYMPHONY  
Nº5 —  
— TEODORO  
CURRENT  
ZISMUSIC  
AETERNA

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
SYMPHONY N° 5  
IN C MINOR, OP. 67

---

I ALLEGRO CON BRIO 6:42  
II ANDANTE CON MOTO 8:40  
III ALLEGRO 4:41  
IV ALLEGRO 10:35

---

MUSICAETERNA  
TEODOR CURRENTZIS

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
SYMPHONY N° 5 IN C MINOR, OP. 67

What most people know about Beethoven is the result of the performance practice of the 20th century, entering our lives through the legacy of famous post-romantic recordings. The musical consciousness of our times is a summary of statements from these interpretations that has been taken for granted, as if it were something natural and authentic. It appears to have evolved into a vicious circle with recycling of the same post-romantic flavour.

The music of Beethoven exists inside ourselves in an ornamental, iron, existential costume, built monumentally for the cosmogonic needs of the 20th century.

I truly believe that the first rule for a true immersion into Beethoven's Fifth Symphony is trying to forget what you took for granted from the history of its interpretation, and to re-examine non-negotiable solid habits of performing history. In that way, I believe, you can start taking your first steps towards the desert space of your own intuition outside the luxurious sarcophagus of tradition.

Indeed, this difficult process took me over twenty years, until I started to see and hear this music as something new. However, this "something new" is necessary as it gives you the shock of the first impact that Beethoven definitely wanted, but that has been wasted in the pseudo-existential factories of recording legacy.

It is tragically funny when the entire generation attaches to the Fifth Symphony some easy, "philosophical" ideas, such as fate knocking on the door, and so on – a kind of a new illustration of *paradis artificiel* that the music does not really need. Even Tchaikovsky and other late-romantic composers tried to deal in their opuses with "fates" and "moonlights", because they truly believed that it was something that Beethoven had established within his musical philosophy. Of course, this isn't the truth... The music of Beethoven is so immense, it is created with so much love, care and dignity in the absolute golden ratio of the form, that it definitely does not need either us or any text to illustrate it.

My only desire for this recording is to bring to the music dramaturgy of the Fifth Symphony the so called *κάθαρσις*\* in all possible states, starting from the physical state of metronome and form, to the spiritual state of "music not to be found in the notes".

Beethoven, a true martyr of his time, who overcame great difficulties in his life of suffering, being completely misunderstood by his contemporaries, and also during the following centuries, has become a beacon of untouchable beauty in art. Of course, it is not the moral beauty of proportion, easy to capture, but an immoral and invigorating beauty of light that may burn. All the high intention of this music, all this incredible energy may purify the listeners and send this new ray of light into their consciousness and spirit.

*Teodor Currentzis*

\**κάθαρσις*, catharsis, is a Greek word that means "purification".

## A NEW KIND OF MUSIC DRAMA

“Beethoven is above all a revolutionary composer,” says the conductor Teodor Currentzis. All nine of the symphonies have long been recognised as revolutionary works in their own right, from the harmonic question-mark that opens the First, through the unprecedented breadth of the Third and the pastoral narrative of the Sixth to the demolition of the fourth wall between composer and audience in the last movement of the Ninth, where Beethoven addresses us – musicians and listeners – directly in his own words as well as notes: “Friends, not these sounds!”

The revolutionary qualities of the Fifth, however, make it especially appropriate as the opening chapter in a new recorded traversal of works that, within a decade of Beethoven’s death, had come to define the ambitions of composers, the central repertoire of orchestras and the aesthetic appetites of their listeners. Beethoven composed the symphony during 1807 and early 1808. Its first performance famously took place on 22 December 1808, in the unheated Theater an der Wien as part of a four-hour concert staged to raise funds for the composer – on an evening when Vienna’s best players and its cultural elite had been lured to the upmarket Burgtheater for a Haydn oratorio given by Beethoven’s one-time teacher and bogeyman of musical history, Antonio Salieri. The omens for immortality were not propitious.

Yet less than two years later, the Fifth had already become the subject of an essay by the author E.T.A. Hoffmann, an essay that in practice invented the craft of musical criticism for a new age. For Hoffmann

in 1810, the Fifth Symphony “unfolds Beethoven’s romanticism more than any of his other works and tears the listener irresistibly away into the wonderful spiritual realm of the infinite”. Noble sentiments, belonging to their time, but astonishingly far-sighted ones too, when we remember that Beethoven had yet to compose most of the pieces that would make him, as Currentzis says, the “creator of romanticism” in the popular imagination: the Ninth, the final version of the opera that became *Fidelio*, the late piano sonatas and, still more influential on composers at least, the song-cycle *An die ferne Geliebte*. The Fifth, in Hoffmann’s prophetic vision, revolutionised not so much the form of the symphony as the art of listening to it.

Seeking to connect early 19th-century performance practices with 21st-century post-production techniques, Currentzis holds revolutionary ambitions of his own. “If Hoffmann can perceive the elixir of devils in this music,” he remarks, “if he can recognise Beethoven as a fallen angel of classicism, then after all *Les Fleurs du mal* of Baudelaire is not so far away!” Beyond Hoffmann’s high-flown subjectivity, however, the Fifth nurtures the spirit of revolution and even the seeds of modernism in more objective ways. Hoffmann knew his Haydn, and may have heard for himself some of the Fifth’s most distinctive features anticipated in the older man’s symphonies: the motivic economy and unrelenting drama of the first movement, the detonations and alternations of peace with martial force in the second, the integration of scherzo and finale not only by linking the two but recollecting the music of one within the other.

Beethoven’s revolutionary orchestration also played its part in blindsiding Hoffmann along with most early listeners. The entry of piccolo and trombones in the finale delivers a *coup de théâtre* worthy of the Minister’s arrival in *Fidelio*: a moment of sudden, blinding light. Back in 1794, Haydn had made his London audiences sit up with the “Turkish” percussion of triangle and cymbals, bringing the din of war into the concert hall, but Beethoven achieves more than disruption and delight: he expands the orchestral sound-stage – literally so, by extending its pitch range up and downwards – with instruments that belong to music-making on the streets. They and the rest of the band are pressed like raw recruits into the service of developing a motif which Beethoven adopted from the *Hymne dithyrambique* of Rouget de Lisle, author of *La Marseillaise*.

This is not crude musical symbolism but a new kind of music drama, every bit as revolutionary in its way as the fulfilment in the Ninth of Beethoven’s long-gestated ambition to write music for Schiller’s ode *To Joy*. Crucially, however, the Fifth sets no text, publishes no manifesto. To understand the symphony, says Currentzis, “you first have to realise that if Beethoven had wanted to illustrate words, he would have written poems, not music. The purpose of this music is not to illustrate words, but to give space and dimensions to things that words cannot express.”

Peter Quanttrill

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
SYMPHONIE NR. 5 C-MOLL, OP. 67

Das Bild, das die meisten Menschen von Beethoven haben, ist geprägt von der Aufführungstradition des 20. Jahrhunderts, wie sie in so vielen berühmten postromantischen Aufnahmen festgehalten wurde und mittlerweile ein fester Bestandteil unseres Lebens ist. Das musikalische Bewusstsein unserer Zeit ist ein Konglomerat aus diesen Lesarten und wird so selten hinterfragt, als sei es etwas Naturgegebenes und ganz und gar Ursprüngliches. Das führt zu einem Teufelskreis, in dem dieses Konglomerat aus dem gleichen postromantischen Geist heraus immer wieder recycelt wird.

In unserer Vorstellung existiert Beethovens Musik in einer ehernen, schmückenden Monumentalverkleidung, die dem ständigen Bedürfnis des 20. Jahrhunderts nach einer Erklärung der Welt entspricht.

Ich denke, um einen echten Zugang zu Beethovens Fünfter Symphonie zu finden, muss man zunächst einmal alles vergessen, was die Tradition als selbstverständlich hinstellt, und die unverrückbaren, eisernen Grundsätze der Aufführungsgeschichte hinterfragen. Nur so entkommt man dem bequem gepolsterten Sarg der Tradition und kann seine ersten Schritte tun im weiten, leeren Raum der eigenen Intuition.

Ich habe mehr als 20 Jahre gebraucht für diesen schwierigen Prozess und bis ich diese Musik endlich als etwas Neues sehen und hören konnte. Dabei ist dieses »Neue« absolut essenziell, denn nur so bekommt man ein Gefühl für die von Beethoven fraglos beabsichtigte Schockwirkung, die sich leider im pseudo-existenzialistischen Fließbandbetrieb der Aufnahmegeschichte abgenutzt hat.

Es ist von einer grotesken Komik, dass ganze Generationen der Fünften Symphonie so banale »philosophische« Ideen untergeschoben haben wie die vom »Schicksal, das an die Pforte klopft«, denn diese Musik braucht keine »künstlichen Paradiese«. Selbst ein Komponist wie Tschaikowsky beschäftigte sich mit »Schicksal« und »Mondschein«, weil er wie so viele seiner spätromantischen Kollegen meinte, darum sei es Beethoven in seiner Musikphilosophie gegangen. Weit gefehlt... Beethovens Musik ist so großartig, sie wurde mit so viel Liebe, Sorgfalt und Würde geschaffen und folgt in ihrer formalen Anlage so perfekt den Regeln des Goldenen Schnitts, dass sie zu ihrer Erläuterung weder uns noch irgendeinen Text braucht.

Mit dieser Aufnahme verfolge ich ein einziges Ziel: das musikalische Drama der Fünften Symphonie auf allen nur erdenklichen Ebenen zur *κάθαρσις*\* zu führen, angefangen bei ihrer dinglichen Existenz aus Metronomzahlen und Formen bis zur spirituellen Dimension der Musik »zwischen den Zeilen«.

Beethoven war ein Märtyrer seiner Epoche, der in seinem Leben viel Leid und endlose Kämpfe überstehen musste. Zu seiner Zeit wurde er genauso missverstanden wie in den folgenden Jahrhunderten, doch heute ist sein Werk der leuchtende Inbegriff unübertroffener Schönheit in der Kunst. Dabei handelt es sich natürlich nicht um die gesittete, leicht fassbare Schönheit gleichmäßiger Proportionen. Stattdessen ist es die Schönheit eines verzehrenden, gleißenden Lichts, das sich über Normen hinwegsetzt und neue Lebenskraft schenkt. Der hohe Anspruch dieser Musik und ihre unglaubliche Energie können dabei helfen, ihre Zuhörer zu reinigen und in ihrem Geist und Verstand ein neues Licht zu entzünden.

*Teodor Currentzis*

\*Das griechische Wort *κάθαρσις*, Katharsis, bedeutet »Reinigung«.

## EINE NEUE ART VON MUSIKDRAMA

»Beethoven ist vor allem ein revolutionärer Komponist«, sagt der Dirigent Teodor Currentzis. Schon lange gelten die neun Symphonien als revolutionäre Werke, jede auf ihre eigene Weise, angefangen bei dem harmonischen Fragezeichen zu Beginn der Ersten Symphonie über die beispiellosen Dimensionen der Dritten und das pastorale Idyll der Sechsten bis hin zum Niederreißen der vierten Wand zwischen Komponist und Publikum im letzten Satz der Neunten, wenn Beethoven uns alle – Musiker und Zuhörer – mit seinen eigenen Worten und Noten direkt anspricht: »O Freunde, nicht diese Töne!«

Ihr durch und durch revolutionärer Duktus macht vor allem die Fünfte zum idealen Auftakt für eine neue Gesamteinspielung dieser Werke, die nach Beethovens Tod binnen zehn Jahren zum verbindlichen Maßstab wurden für die Ambitionen der Komponisten, das Repertoire der Orchester und den Geschmack des Publikums. Beethoven schrieb sie 1807/08, und ihre Uraufführung erlebte sie am 22. Dezember 1808 im ungeheizten Theater an der Wien, im Rahmen eines legendären Vier-Stunden-Monsterkonzertes, dessen Einnahmen dem Komponisten zugutekommen sollten. Leider hatten sich die Kulturelite und die besten Musiker Wiens an diesem Abend im feineren Burgtheater versammelt, wo Antonio Salieri, Beethovens einstiger Lehrer und der wohl berühmteste Buhmann der Musikge-

schichte, ein Haydn-Oratorium zur Aufführung brachte. Beethovens Weg zur Unsterblichkeit stand also unter keinem guten Stern.

Doch nicht einmal zwei Jahre später widmete E.T.A. Hoffmann der Fünften einen Aufsatz, mit dem er eine neue Art von Musikkritik für eine neue Zeit begründete. 1810 bezeichnete Hoffmann die Fünfte Symphonie als das Werk, das die »Romantik Beethovens mehr als irgendein anderes seiner Werke entfaltet und den Zuhörer unwiderstehlich fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen«. Erhabene Gedanken, die in ihre Zeit passen; gleichzeitig weisen sie aber weit in die Zukunft, denn schließlich hatte Beethoven viele der Stücke noch gar nicht komponiert, die ihn in den Augen der Allgemeinheit, wie Currentzis sagt, zum »Erfinder der Romantik« machen sollten: die Neunte Symphonie; die letzte Fassung seiner einzigen, heute unter dem Titel *Fidelio* bekannten Oper; die späten Klaviersonaten; den Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, so wichtig für die Komponistengenerationen nach ihm. Folgt man Hoffmann in seiner prophetischen Vision, dann revolutionierte die Fünfte weniger die Form der Symphonie als vielmehr die Art, wie man sie hören sollte.

Auch Currentzis geht es um eine Revolution, wenn er die Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts mit den technischen

Mitteln des 21. Jahrhunderts verknüpfen will. »Wenn Hoffmann in dieser Musik die ›Elixire des Teufels‹ hört und Beethoven für ihn ein gefallener Engel der Klassik ist – dann ist es nicht mehr weit zu Baudelaire und seinen *Fleurs du mal*.« Auch wenn man die Sache etwas nüchterner betrachtet als E.T.A. Hoffmann, lassen sich in der Fünften revolutionärer Geist und sogar schon die Saat der Moderne ganz objektiv verorten. Hoffmann kannte Haydns Musik, und viele Charakteristika der Fünften dürften ihm aus dessen Symphonien vertraut gewesen sein: die motivische Verknappung und unerbittliche Dramatik des ersten Satzes; die brachialen Explosionen und abrupten Wechsel zwischen martialischer Kraft und friedlicher Ruhe im zweiten; die Verschmelzung von Scherzo und Finale, die nicht nur nahtlos ineinander übergehen, sondern zwischen denen es auch diverse thematische Querverbindungen gibt.

Auch Beethovens Orchestersatz war neu und revolutionär und traf Hoffmann genauso unvorbereitet wie viele seiner Zeitgenossen. Wenn im Finale Piccoloflöte und Posaune gemeinsam einsetzen, ist das ein Überraschungseffekt, der an den Auftritt des Ministers in *Fidelio* erinnert: ein plötzlich aufflammendes, grelles Licht. Bereits 1794 hatte Haydn das Londoner Publikum aufgerüttelt, als er mit dem »türki-

schen« Schlagwerk aus Triangel und Becken den Klang des Krieges in den Konzertsaal holte. Aber Beethoven geht es nicht nur um das ästhetische Vergnügen an der verstörenden Wirkung: Er erweitert den Klangraum des Orchesters – und zwar ganz wörtlich, indem er den Tonumfang nach oben und unten ausdehnt – um Instrumente, die man aus der Straßenmusik kennt. Wie neue Rekruten nimmt Beethoven sie und die anderen Instrumente in die Pflicht, um ein Motiv zu verarbeiten, das er aus der *Hymne dithyrambique* von Rouget de Lisle, dem Komponisten der *Marseillaise*, übernommen hat.

Das ist nicht einfach nur platte Symbolmusik, sondern eine ganz neue Art von Musikdrama und auf seine Weise genauso revolutionär wie die Vertonung von Schillers Ode *An die Freude* in der Neunten, mit der sich Beethoven einen langgehegten Wunsch erfüllte. Entscheidend bleibt aber, dass die Fünfte ohne Text auskommt und kein Manifest proklamiert. Um diese Symphonie zu verstehen, so Currentzis, »muss man zuallererst begreifen: Hätte sich Beethoven mit Worten ausdrücken wollen, dann hätte er Gedichte geschrieben und keine Musik. Diese Musik will keinen Text illustrieren, sondern Welten und Räume öffnen für Dinge, die sich nicht mit Worten sagen lassen«.

Peter Quantrill

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
SYMPHONIE N° 5 EN UT MINEUR, OP. 67

Ce que la plupart des gens savent de Beethoven résulte des pratiques d'interprétation du XX<sup>e</sup> siècle qui sont entrées dans nos vies par le biais de célèbres enregistrements post-romantiques. La conscience musicale de notre époque est un sommaire de choix d'interprétation que nous tenons pour acquis, comme s'ils étaient quelque chose de naturel et d'authentique. Elle semble tourner au cercle vicieux avec le recyclage perpétuel de la même saveur post-romantique.

La musique de Beethoven existe en nous revêtue d'un costume existentiel, d'une monumentale cuirasse de fer ornemental construite pour les besoins cosmogoniques du XX<sup>e</sup> siècle.

Je crois sincèrement que, pour une véritable immersion dans la Cinquième Symphonie de Beethoven, la première règle est d'oublier autant que possible ce qu'on tenait pour acquis et de remettre en question des habitudes d'interprétation soi-disant non négociables. Ainsi, on quitte le luxueux sarcophage de la tradition pour rejoindre l'espace désertique de notre propre intuition.

C'est un processus difficile. Il m'a fallu plus de vingt ans pour commencer à voir et entendre quelque chose de nouveau dans cette musique. Mais ce « quelque chose de nouveau » est nécessaire, car il

créée le choc du premier impact – choc souhaité par Beethoven, mais qui s’est perdu dans les usines pseudo-existentielles du legs discographique.

Faut-il rire ou pleurer quand toute une génération rattache à la Cinquième Symphonie des niaiseries « philosophiques » telles que le Destin frappant à la porte ? On a là, en quelque sorte, une nouvelle illustration de paradis artificiel dont la musique n’a pas vraiment besoin. Tchaïkovski lui-même, et d’autres compositeurs du romantisme tardif, ont parlé dans leurs œuvres de « destins » et de « clairs de lune », car ils croyaient réellement que Beethoven avait établi de telles choses dans sa philosophie musicale. Mais c’est faux, bien sûr... La musique de Beethoven est tellement immense, elle a été créée avec tant d’amour, de soin et de dignité dans le nombre d’or absolu de la forme, qu’elle n’a besoin ni de nous ni d’aucun texte pour l’illustrer.

Mon unique objectif dans cet enregistrement est d’apporter à la dramaturgie musicale de la Cinquième Symphonie ce qu’on nomme *κάθαρσις*\*, autant sur le plan physique (métronome et forme) que sur le plan spirituel (« musique entre les notes »).

Beethoven, un véritable martyr de son temps qui surmonta de grandes difficultés au cours d’une vie de souffrance, totalement incompris de ses contemporains et des siècles suivants, est devenu un flambeau de beauté intouchable dans l’Art. Je ne parle évidemment pas de la beauté morale des proportions, laquelle est facile à saisir, mais d’une beauté de lumière, immorale et vivifiante, qui peut brûler. Les hautes aspirations et l’incroyable énergie de cette musique peuvent purifier l’auditeur et faire pénétrer le nouveau rayon de lumière dans sa conscience et son esprit.

*Teodor Currentzis*

\**κάθαρσις*, ou catharsis, est un mot grec qui signifie « purification ».

## UN NOUVEAU GENRE DE DRAME MUSICAL

« Beethoven est avant tout un compositeur révolutionnaire », dit le chef d'orchestre Teodor Currentzis. Il y a déjà longtemps que les neuf symphonies ont été reconnues comme des œuvres révolutionnaires à part entière, depuis le point d'interrogation harmonique qui ouvre la Première, en passant par les dimensions sans précédent de la Troisième et le récit pastoral de la Sixième, jusqu'à l'abolition du quatrième mur entre compositeur et auditoire dans le finale de la Neuvième, où Beethoven s'adresse directement à nous – musiciens et auditeurs – avec ses propres mots et avec les notes : « Amis, non pas ces sons ! »

Toutefois, les qualités révolutionnaires de la Cinquième en font le point de départ idéal pour une nouvelle intégrale de ce cycle symphonique qui, au cours des dix années qui suivirent la mort de Beethoven, en vint à définir à la fois les ambitions des compositeurs, le cœur du répertoire d'orchestre et les aspirations esthétiques des auditeurs. Beethoven composa cette symphonie pendant l'année 1807 et le début de l'année 1808. Sa première représentation eut lieu le 22 décembre 1808, dans la salle non chauffée du théâtre An der Wien, au cours d'un concert de quatre heures organisé pour recueillir des fonds pour le compositeur. Ce soir-là, la crème des instrumentistes viennois et l'élite culturelle de la ville étaient réunies au très chic Burgtheater pour un oratorio de Haydn qu'y donnait Antonio Salieri, ancien pro-

fesseur de Beethoven et croque-mitaine de l'histoire de la musique. Les conditions n'étaient donc pas propices à une entrée dans l'immortalité.

Pourtant, moins de deux ans plus tard, la Cinquième faisait déjà l'objet d'un essai de l'auteur E.T.A. Hoffmann qu'on peut considérer comme fondateur d'un nouvel art de la critique musicale. Pour Hoffmann en 1810, la Cinquième « déploie le romantisme de Beethoven mieux que n'importe laquelle de ses autres œuvres et emporte irrésistiblement l'auditeur vers le merveilleux royaume des esprits de l'infini ». De nobles sentiments, ancrés dans leur époque, mais aussi étonnamment prophétiques si l'on se souvient que Beethoven n'avait pas encore composé la plupart des œuvres qui allaient faire de lui le « créateur du romantisme », comme le dit Currentzis, dans l'imaginaire populaire : la Neuvième, la version finale de l'opéra qui est devenu *Fidelio*, les dernières sonates pour piano et – encore plus influent, du moins sur les compositeurs – le cycle de mélodies *À la bien-aimée lointaine*. Dans la vision d'Hoffmann, la Cinquième révolutionnait moins la forme symphonique que l'art d'écouter.

Currentzis, qui cherche un lien entre les pratiques d'exécution musicale du début du XIX<sup>e</sup> siècle et les techniques de postproduction du XXI<sup>e</sup> siècle, a ses propres ambitions révolutionnaires. « Si Hoffmann est capable de percevoir l'élixir de diables dans cette musique, re-

marque-t-il, s'il peut voir en Beethoven un ange déchu du classicisme, alors *Les Fleurs du mal* de Baudelaire ne sont pas si loin ! » Mais, au-delà de la subjectivité grandiloquente d'Hoffmann, la Cinquième nourrit l'esprit de la révolution, et même les germes du modernisme, de manière plus objective. Hoffmann connaissait la musique de Haydn et avait peut-être entendu, anticipées dans ses symphonies, certaines des caractéristiques les plus distinctives de la Cinquième : économie motivique et drame implacable dans le premier mouvement, détonations et alternance entre paix et force martiale dans le deuxième, intégration du scherzo au finale non seulement en enchaînant les deux mouvements, mais en rappelant la musique de l'un à l'intérieur de l'autre.

L'orchestration révolutionnaire de Beethoven aura également contribué à surprendre Hoffmann et la plupart des premiers auditeurs. L'entrée du piccolo et des trombones, dans le finale, crée un coup de théâtre comparable à l'irruption du ministre dans *Fidelio* : un moment de lumière soudaine et aveuglante. En 1794, Haydn avait fait se redresser les auditeurs londoniens sur leurs sièges grâce à la percussion « turque » (triangle et cymbales) qui introduisait le fracas de la guerre dans la salle de concert, mais Beethoven ne se contente pas de créer perturbations et délices : il élargit l'éventail sonore de l'orchestre – au pied de la lettre : en étendant sa gamme de hauteurs vers l'aigu et le grave – avec des instruments qui appartiennent à la musique de rue.

Ceux-ci, et les autres pupitres, sont employés telles de jeunes recrues au développement d'un motif que Beethoven a repris de l'*Hymne dithyrambique* de Rouget de Lisle, auteur de *La Marseillaise*.

Il ne s'agit pas là de symbolisme musical sommaire, mais d'un nouveau genre de drame musical, à sa manière tout aussi révolutionnaire que l'introduction dans la Neuvième de l'ode *À la joie* de Schiller, que Beethoven souhaitait depuis longtemps mettre en musique. La différence essentielle, toutefois, c'est que la Cinquième ne s'appuie pas sur un texte, ne publie aucun manifeste. Pour comprendre cette symphonie, dit Currentzis, « il faut d'abord réaliser que, si Beethoven avait voulu illustrer des mots, il aurait écrit des poèmes et non de la musique. Le but de cette musique n'est pas d'illustrer des mots, mais de donner espace et dimensions à des choses que les mots ne peuvent exprimer ».

*Peter Quantrill*

# MUSICAETERNA ORCHESTRA

## *Violins I*

Daria Ziatdinova  
(concertmaster)  
Evgenii Subbotin  
Vladislav Pesin  
Robert Brem  
Inna Prokopieva-Rais  
Elena Rais  
Dmitrii Chepiga  
Tatiana Fedyakova  
Andrei Sigeda  
Ayako Tanabe  
Anton Kogun  
Vadim Teifikov

## *Violins II*

Artem Savchenko  
Ilya Gaisin  
Ekaterina Romanova  
Armen Pogosyan  
Anastasia Strelnikova  
Anastasia Shapoval  
Olga Galkina  
Yulia Gaikolova  
Liana Erkvanidze  
Artem Naumov

## *Violas*

Nail Bakiev  
Grigorii Chekmarev

Irina Sopova  
Lev Serov  
Andrei Serdyukovsky  
Oleg Zubovich  
Dmitrii Parkhomenko  
Vladimir Kunitsa

## *Cellos*

Igor Bobovich  
Evgenii Rumyantsev  
Kaori Yamagami  
Vladimir Slovachevskii  
Yurii Polyakov  
Denis Dmitriev  
Alexander Prozorov  
Igor Galkin

## *Basses*

Leonid Bakulin  
Andrey Shinkevich  
Carlos Navarro  
Dmitrii Rais  
Dilyaver Menametov  
Evgenii Sinitsin

## *Flutes*

Martin Sandhoff  
Annie Laflamme

## *Flute piccolo*

Laura Pou

## *Oboes*

Patrick Beaugiraud  
Peter Tabori

## *Clarinets*

Florian Schuele  
Michael Reich

## *Bassoons*

Talgat Sarsembaev  
Igor Ahss

## *Contrabassoon*

Karl Nieler

## *Horns*

Christian Binde  
Gjjs Lacuelle

## *Trumpets*

Fruzsina Hara  
Pavel Kurdakov

## *Trombones*

Gerard Costes  
Andrei Saltanov  
Vladimir Kishchenko

## *Timpani*

Nikolai Dulskii

*Recorded at* Großer Saal,

Wiener Konzerthaus, Vienna,

July 31 – August 4, 2018

*Recording Producer, Editing, Mixing:*

Giovanni Prosdocimi

*Recording Engineer:* Damien Quintard

*Assistant Recording Engineer:* Sébastien Germain

*Mastering Engineer:* Vangelino Currentzis

*Audio Assistant to Teodor Currentzis:* Maximilien Ciup

*Executive Producer:* Jack Ryan Smith

*Booklet Editors:* texthouse

*Übersetzung:* Verena Sierig

*Traduction :* Jean-Claude Poyet

*Special thanks for their support support to:*

Irina Prokhorova, Valentina Aksenova, Julia Vasilieva,  
Snezhana Georgieva, Anastasia Sorokina, Olga Panchenko,

Olga Abramova, Olga Rakhmanova,

Inna Bazhenova, Sofia Kapkova, Kira Turchak,

Nadezhda Obolentseva, Irina Kudrina

*Teodor Currentzis would like to express his gratitude for  
their contribution, assistance and help in making  
this recording to Matthias Naske, Peter Qvortrup  
and Alexandra Muravieva*

