



LSO Live

LSO Live captures exceptional performances from the finest musicians using the latest high-density recording technology. The result? Sensational sound quality and definitive interpretations combined with the energy and emotion that you can only experience live in the concert hall. LSO Live lets everyone, everywhere, feel the excitement in the world's greatest music. For more information visit lso.co.uk

LSO Live témoigne de concerts d'exception, donnés par les musiciens les plus remarquables et restitués grâce aux techniques les plus modernes de l'enregistrement haute-définition. La qualité sonore impressionnante entourant ces interprétations d'anthologie se double de l'énergie et de l'émotion que seuls les concerts en direct peuvent offrir. LSO Live permet à chacun, en toute circonstance, de vivre cette passion intense au travers des plus grandes oeuvres du répertoire. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

LSO Live fängt unter Einsatz der neuesten High-Density Aufnahmetechnik außerordentliche Darbietungen der besten Musiker ein. Das Ergebnis? Sensationelle Klangqualität und maßgebliche Interpretationen, gepaart mit der Energie und Gefühlstiefe, die man nur live im Konzertsaal erleben kann. LSO Live lässt jedermann an der aufregendsten, herrlichsten Musik dieser Welt teilhaben. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

LSO0590



LSO Live

Beethoven

Symphony No 5

Symphony No 1

Bernard Haitink

London Symphony Orchestra



SUPER AUDIO CD

Beethoven Symphony No 5 in C minor, Op 67 (1807–08)
Symphony No 1 in C major, Op 21 (1799–1800)

Bernard Haitink London Symphony Orchestra

Symphony No 5*

- 1 Allegro con brio 7'35"
- 2 Andante con moto 8'36"
- 3 Allegro 4'53"
- 4 Allegro 10'18"

Symphony No 1**

- 5 Adagio molto – Allegro con brio 9'40"
- 6 Andante cantabile con moto 6'51"
- 7 Menuetto & Trio: Allegro molto e vivace 3'19"
- 8 Adagio – Allegro molto e vivace 5'45"

Total time 57'00"

Recorded live on *24 and 25 April 2006,
and **29 and 30 April 2006 at the Barbican, London

James Mallinson producer, **Jonathan Stokes***
and **Neil Hutchinson**** for *Classic Sound Ltd*
balance engineers, **Ian Watson** and **Jenni Whiteside**
for *Classic Sound Ltd* audio editors

Includes multi-channel 5.1 and stereo mixes
Cover photography: John Ross



SUPER AUDIO CD



Direct Stream Digital



Stereo
Multi-ch



COMPACT
DIGITAL AUDIO

Hybrid-SACD Compatible with all CD players. Includes high
density stereo and surround tracks that can be read by SACD
players. SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Symphony No 5 in C minor, Op 67 (1807–08)

Time and familiarity, those old enemies of innovation, have conspired to mellow the impact of Beethoven's Fifth on the modern ear. This most famous of classical orchestral pieces has often been in danger of acquiring from frequent repetition a cosiness and a friendliness that can dull its surprises, soften its blows. Yet this is the same work which caused the French composer Jean-Francois Le Sueur to be so bowled over when he first heard it in 1828 that, on reaching afterwards for his hat, he could not find his head. His pupil Berlioz (to whom we owe this anecdote) visited him the next day to be told by an impressed but evidently disturbed Le Sueur that 'that sort of music should not be written'.

Clearly, whatever the Fifth Symphony was to its earliest audiences, it was not comfortable. Those who took their seats in Vienna's Theater an der Wien on 22 December 1808 for the concert in which the work was first performed would doubtless have had some idea what to expect. Anyone who had already heard his Third Symphony, the 'Eroica' or indeed the 'Pastoral' Symphony that was also premiered earlier in the same concert would have known that Beethoven had greatly expanded the timescale of the symphonic form, raised its level of seriousness and expressive weight, and brought to it an increasingly theatrical, even narrative strain. But few can have been prepared for the brusque, almost visceral assault this unique work was to make on their senses.

Where did it come from? Well, Beethoven was a revolutionary of course, but he was one who worked within an established tradition, and who was subject to his fair share of influences. Several of these come together in the Fifth Symphony. One was Mozart, with whom he shared a special feeling for the expressive power of C minor (both men composed some of their most emotional and personal works in that key); another was the largescale, open-heartedly bombastic music composed for the public celebrations of Revolutionary

France (that Le Sueur had himself been a leading composer of such music lends a peculiar irony to his reaction to the work); and a third was Haydn, his teacher, who time and time again had shown in his string quartets and symphonies how to construct whole movements from small but highly pregnant thematic cells.

This last influence is undoubtedly at its most potent in the Fifth's highly dramatic first movement, totally dominated as it is by the urgent four-note motif with which it opens. Not that it sounds in any way like Haydn. The music here is astonishingly terse, pared down to the melodic minimum, and the second theme is quickly upon us: a relaxed expansion of the main motif on horns, answered by a reassuring embrace from the violins and woodwind. Yet it is this consolatory theme which, after a belligerently combative development section (in which the music is at one stage reduced to a stark dialogue of chords between wind and strings, as if two exhausted warriors were pausing for breath) reappears in swirling, nightmarish transformation in the movement's long and turbulent coda.

There is more than a hint of Haydn's influence, too, in the slow second movement, which has the overall shape of one of his favourite forms, the 'double variation set' in which two themes are varied in alternation, often in successively diminishing note values. Beethoven's themes are both in A flat major, but the second – rather march-like despite being in triple time – soon modulates unexpectedly to C major, where it acquires an extra grandeur and, incidentally, provides a brief foretaste of the mood of the finale. At the end of this particular movement, however, it is the more graceful first theme which wins the day.

Beethoven does not call the third movement a 'scherzo', though in form and function it is one. But if there is humour here, it is of a grim cast and beset by uncertainty. When a sturdier theme emerges, it is brief and troubled, dominated by a balefully intoned horn-call transformation of the four-note motif from the first movement. The

mood lightens in the scurryingly fugal major key 'trio' section, but at its reappearance the first theme, played *pizzicato* and *pianissimo*, takes on a stealthy, nocturnal character, before leading us to the most celebrated passage in the whole symphony. Here, over held string notes and sinister tappings from the timpani, wisps of the first theme are heard, leading us for the moment we know not where. Gradually the excitement rises, as with the sense of something seen approaching from a distance, until with a last sudden rush we find ourselves propelled into the blazingly triumphal C major of the finale. It is one of the most upliftingly theatrical moments in all music, and the unequivocal joyfulness of the ensuing movement (almost unremittently loud, by the way, and reinforced for the purpose by Beethoven with trombones, piccolo and double bassoon) is not even diverted by the brief, perhaps mocking reappearance about halfway through of the third movement's main theme, now gloriously overcome.

Whether one experiences the Fifth Symphony as a journey from darkness to light, a depiction of adversity overcome, or as an emergence from some sort of underworld, there is no doubt that it has an effect on the listener that goes beyond the appreciation of its musical and formal niceties. Beethoven himself has left little clue as to what the symphony is 'about', save for a possibly apocryphal remark to his friend Schindler about the first movement: 'thus Fate knocks at the door'. Yet we know that he thought of many of his instrumental works in programmatic terms; whether or not we as listeners can guess these programmes correctly, the fact that in his greatest symphonies we sense them with such ease and general uniformity is proof of his success. It was with this realisation of the genre's extramusical potential that Beethoven was to set the tone for the next 100 years of symphonic writing.

Programme note © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Symphony No 1 in C major, Op 21 (1799–1800)

Beethoven did not hurry to send his First Symphony into the world. When it was premiered in Vienna on 2 April 1800 he was approaching 30, and had already made a name for himself as a stirring virtuoso pianist (he had been performing his first two piano concertos for several years), and as a composer of muscular chamber works and piano compositions, some of which were strikingly forceful and modern. In fact, the symphony was not the only form with which he was slow to engage: his first string quartets were not published until 1801, and it is surely no coincidence that the string quartet and the symphony were precisely the genres at that time associated above all with Joseph Haydn. Beethoven's relationship with Haydn – with whom he had studied in the early 1790s – was an uneasy one, but there is little reason to doubt that the idea of moving in on the vastly respected older composer's 'patch' was a daunting one, even for Beethoven.

When he did enter the symphonic arena, it was with what seems a surprisingly cautious work, at least to ears familiar with the other eight symphonies. The model is the Haydn of the 'London' symphonies for sure, in its layout of four movements with slow introduction, in its orchestration, and in many of its compositional processes, not least the way that fragments of themes can be used motivically, sometimes to accompany, sometimes to provide a driving force; there are even echoes of Haydn's C major Symphony No 97 in the main theme of the first movement, and in the perkily demure nature of its counterpart in the second.

Yet to listeners at the time, there were plenty of things to make them sit up and take notice, though not always favourably: 'a caricature of Haydn pushed to absurdity' was how one critic described the new symphony, no doubt disconcerted by the fact that the slow introduction meanders its way towards the main body of the first movement via some surprising discords, or that the

third movement seems to get by without much in the way of a tune, or for that matter much feel of being a minuet. Perhaps, too, the sheer ebullience of the music was hard to bear, for there is no mistaking its Beethovenian energy and dash. Whether they actually liked it or not, its first audiences cannot have failed to be aware that there was something new in the air.

Only hindsight, however, can alert us to the prophetic nature of the slow introduction to the finale, in which timid upward scales eventually discover that they are part of the movement's cheerful main theme. Here the context is comic, but it was an innovation to which Beethoven would return with more serious intent.

Programme note © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven showed early musical promise and the boy pianist attracted the support of the Prince-Archbishop Maximilian Franz, who supported his studies with leading musicians at the Bonn court. By the early 1780s Beethoven had completed his first compositions, all of which were for keyboard. With the decline of his alcoholic father, Ludwig became the family breadwinner as a musician at court. Encouraged by the Prince-Archbishop, Beethoven travelled to Vienna to study with Joseph Haydn. He fell out with his renowned mentor when the latter discovered Beethoven was secretly taking lessons from several other teachers. Although Maximilian Franz withdrew payments for Beethoven's Viennese education, the talented musician had already attracted support from some of the city's wealthiest arts patrons. His public performances in 1795 were well received, and he shrewdly negotiated a contract with Artaria & Co, the largest music publisher in Vienna. He was soon able to devote his time to composition or the performance of his own works.

In 1800 Beethoven began to complain bitterly of deafness, but despite suffering the distress and pain of tinnitus, chronic stomach ailments, liver problems and an embittered legal case for the guardianship of his nephew, he created a series of remarkable new works, including the *Missa solemnis* and his late symphonies, string quartets and piano sonatas. It is thought that around 10,000 people followed his funeral procession on 29 March 1827. Certainly, his posthumous reputation developed to influence successive generations of composers and other artists inspired by the heroic aspects of Beethoven's character and the profound humanity of his music.

Profile © Andrew Stewart

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Symphonie n° 5, en ut mineur, op. 67, (1807–8)

Le temps et la familiarité, ces vieux ennemis de l'innovation, ont conspiré pour affaiblir l'impact de la *Cinquième* de Beethoven sur les oreilles modernes. A force d'être jouée, cette partition fameuse entre toutes au sein du répertoire orchestral classique se trouve souvent en danger d'acquiescer un aspect confortable et familier qui émousse les surprises qu'elle recèle, amortit les coups qu'elle porte. Pourtant, il s'agit bien de l'œuvre dont la première audition, en 1828, ébranla si fort le compositeur français Jean-François Lesueur que, cherchant après cela à remettre son chapeau, il ne parvint pas à trouver sa tête. Son élève Berlioz (à qui nous devons cette anecdote) lui rendit visite le jour suivant pour s'entendre dire par Lesueur, impressionné mais à l'évidence perturbé : « C'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme celle-là ».

On ne sait ce que représentaient la *Cinquième Symphonie* pour les premiers auditeurs, mais une chose est certaine : son écoute ne dut pas leur sembler facile. Les possesseurs de billets pour le concert du 22 décembre 1808 au

Theater an der Wien de Vienne avaient certainement une vague idée de ce qui les attendait. Tous ceux qui avaient déjà entendu la *Troisième Symphonie*, la « Sinfonia eroica », ou même la *Symphonie* « Pastorale » (présentée plus tôt lors du même concert) savaient sans doute que Beethoven avait largement développé le cadre de la forme symphonique, qu'il avait élevé l'exigence et la force expressive de ce genre et y avait introduit une tension de plus en plus théâtrale, voire narrative. Mais peu d'auditeurs pouvaient être préparés à l'assaut brutal, presque viscéral que cette œuvre unique allait mener contre leurs sens.

D'où cela provenait-il ? Certes, Beethoven était un révolutionnaire, mais il était homme à travailler dans le cadre d'une tradition établie, et subissait toutes sortes d'influences. Certaines de ces influences convergent dans la *Cinquième Symphonie*. L'une d'elles était Mozart, avec lequel Beethoven partageait un penchant pour le pouvoir expressif de la tonalité d'ut mineur (les deux hommes composèrent quelques-unes de leurs pages les plus émouvantes et personnelles dans ce ton) ; une autre était constituée par les musiques grandioses et ouvertement pompeuses composées pour les cérémonies publiques de la France révolutionnaire (le fait que Lesueur ait été lui-même une figure de proue de ce répertoire éclaira d'une certaine ironie sa réaction devant cette œuvre) ; et une troisième était Haydn, le professeur de Beethoven, qui avait montré à plusieurs reprises, dans ses quatuors à cordes et ses symphonies, comment construire des mouvements entiers à partir de cellules thématiques minimales mais très lourdes de sens.

Cette dernière influence se manifeste de manière particulièrement aiguë dans le premier mouvement de la *Cinquième*, un morceau très dramatique et entièrement dominé par le motif de quatre notes impérieux avec lequel il s'ouvre. Non pas que tout cela sonne comme du Haydn. La musique est ici d'une étonnante sécheresse, la mélodie y est réduite au minimum, et le second thème se fait entendre rapidement : une extension détendue du motif principal aux cors, à laquelle répond un

entrelacs rassurant de violons et de bois. Pourtant, c'est ce thème consolateur qui, après un développement belliqueux (dans lequel la musique se réduit un moment à un échange d'accords brutal entre les vents et les cordes, comme si deux guerriers exténués arrêtaient le combat le temps de reprendre leur souffle), réapparaît sous la forme d'un tourbillon cauchemardesque, dans la longue et turbulente coda.

L'influence de Haydn est perceptible, également, dans le mouvement lent qui vient en seconde position et dont la découpe générale suit l'une des formes que ce compositeur prisait le plus : une série de « variations doubles » où deux thèmes sont variés en alternance, souvent dans des valeurs diminuant à tour de rôle. Les thèmes de Beethoven sont tous deux en la bémol majeur, mais le second – plutôt dans le caractère d'une marche, bien qu'il soit à trois temps – module bientôt dans un ut majeur inattendu, qui prend un aspect de monumentalité extrême et, incidemment, offre un bref avant-goût du climat du finale. À la fin de ce mouvement original, c'est toutefois le premier thème, plus gracieux, qui finit par l'emporter.

Beethoven n'appela pas le troisième mouvement « scherzo », bien que c'en soit un par la forme comme par la fonction. Mais si l'humour est bien présent, il est sombre et ténébreux par l'incertitude. Quand émerge un thème plus robuste, il se révèle bref et agité, dominé par un appel de cor menaçant, une transformation du motif de quatre notes du premier mouvement. L'atmosphère s'éclaircit dans le trio, un fugato vélocé dans le mode majeur ; mais lorsque réapparaît le premier thème, joué pizzicato et pianissimo, il prend un caractère feutré, nocturne avant de nous conduire à l'un des passages les plus célèbres de toute la symphonie. Sur des notes tenues aux cordes et des coups de timbales sinistres, on entend des bribes du premier thème sans savoir où cela nous mènera. Peu à peu, la tension monte, et l'on a l'impression de quelque chose de lointain qui s'approche, jusqu'à une ultime et soudaine ruée qui nous propulse dans l'ut majeur triomphal du finale.

Il s'agit de l'un des passages à la théâtralité la plus édifiante dans toute l'histoire de la musique. La réapparition fugitive et peut-être ironique, à miparcours, du thème principal du troisième mouvement, à présent dompté avec éclat, ne réussit pas à ternir la joie sans équivoque de ce finale (dont le niveau sonore est d'ailleurs presque constamment élevé, d'autant que Beethoven le renforce à dessein par des trombones, un piccolo et un contrebasson).

Que l'on ressente la *Cinquième Symphonie* comme un voyage de l'ombre à la lumière, une peinture de l'adversité vaincue, ou l'émergence d'une sorte de monde infernal, elle produit sans aucun doute sur l'auditeur un effet qui dépasse la simple appréciation de ses beautés musicales et formelles. Beethoven a laissé lui-même peu d'indices quant à la signification de la symphonie, à l'exception d'une remarque peut-être apocryphe faite à son ami Schindler à propos du premier mouvement : « C'est ainsi que le Destin frappe à la porte ». Cependant, nous savons qu'il conçut nombre de ses œuvres instrumentales en termes de programmes. Que nous puissions ou non, nous autres auditeurs, deviner la teneur exacte de ces programmes, le fait que, dans ses plus grandes symphonies, nous les percevions si aisément et d'une manière si unanime est la preuve de sa réussite. C'est en donnant réalité au potentiel extramusical de ce genre que Beethoven posa les bases de l'écriture symphonique pour les cent ans à venir.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Symphonie n° 1, en ut majeur, op. 21, (1799–1800)

Beethoven ne mit aucune hâte à dévoiler sa *Première Symphonie* à la face du monde. Lorsqu'elle fut créée à Vienne le 2 avril 1800, il approchait la trentaine et s'était déjà fait un nom comme virtuose éblouissant du piano (il jouait ses deux premiers concertos pour piano

depuis plusieurs années), et comme compositeur de pièces de musique de chambre et d'œuvres pour piano athlétiques, dont certaines étaient d'une puissance et d'une modernité frappantes. En fait, la symphonie n'était pas la seule forme qu'il ait mis du temps à aborder : ses premiers quatuors à cordes ne furent publiés qu'en 1801, et ce n'est certainement pas un hasard : le quatuor à cordes et la symphonie étaient précisément les genres qu'on associait, à l'époque, immédiatement au nom de Joseph Haydn. La relation entre Beethoven et Haydn – avec lequel il avait étudié au début des années 1790 – n'était pas simple, mais à n'en pas douter l'idée de s'aventurer sur le « territoire » de cet aîné si unanimement respecté avait de quoi intimider même un Beethoven.

Lorsque Beethoven entra dans l'arène symphonique, ce fut avec une œuvre qui semble d'une prudence surprenante, au moins aux oreilles familières des huit autres symphonies. À l'évidence, Beethoven y prend modèle sur les Symphonies « Londoniennes » de Haydn, que ce soit pour la structure en quatre mouvements avec introduction lente, pour l'orchestration ou pour de nombreux procédés de composition – notamment l'utilisation de fragments de thèmes à la manière de motifs, parfois comme accompagnements, parfois comme forces motrices ; il y a même quelques échos de la *Symphonie* n° 97, en ut majeur de Haydn dans le thème principal du premier mouvement, et dans la nature modeste et guillerette de celui du mouvement suivant.

Même pour les auditeurs de l'époque, il y avait dans cette œuvre quantité de choses propres à faire tendre l'oreille, même si ce n'était pas forcément une oreille favorable : un critique décrivit la nouvelle symphonie comme « une caricature de Haydn poussée jusqu'à l'absurde », déconcerté sans doute par la manière dont l'introduction lente progresse par méandres jusqu'au corps principal du premier mouvement, passant par quelques dissonances surprenantes, ou celle dont le troisième mouvement parvient à son terme sans avoir fait entendre grand chose qui ressemble à une mélodie et, partant, sans avoir véritablement l'air d'un menuet.

Peut-être, également, l'exubérance sans tache de la musique était-elle difficile à supporter, car l'énergie et l'empressement beethovénien ne font ici aucun doute. Qu'ils aient véritablement aimé la symphonie ou non, les premiers auditeurs ne pouvaient manquer de s'apercevoir qu'il y avait dans l'air quelque chose de nouveau.

Seul le recul peut toutefois attirer notre attention sur la nature prophétique de l'introduction du finale, où des timides gammes ascendantes finissent par se rendre compte qu'elles font partie du joyeux thème principal du mouvement. Ici, le contexte est comique, mais il s'agissait d'une innovation à la quelle Beethoven reviendrait avec des intentions plus sérieuses.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven fit preuve de dons musicaux précoces et, jeune pianiste, il reçut le soutien du prince-archevêque Maximilian Franz, qui finançait ses études auprès des meilleurs musiciens de la cour de Bonn. Au début des années 1780, Beethoven avait écrit ses premières compositions, toutes pour le clavier. Avec la dégradation de l'état de son père, alcoolique, il assura la subsistance de sa famille en devenant musicien à la cour. Encouragé par le prince-archevêque, il se rendit à Vienne pour y étudier auprès de Joseph Haydn. Il se brouilla avec son célèbre mentor lorsque celui-ci découvrit qu'il prenait des leçons en secret auprès de plusieurs autres professeurs. Bien que Maximilian Franz ait renoncé à payer l'éducation de Beethoven à Vienne, le talentueux musicien avait déjà reçu le soutien de quelques-uns des plus riches mécènes de la ville. Les concerts qu'il donna en 1795 rencontrèrent le succès et il fit le choix avisé de négocier un contrat avec Artaria, le principal éditeur de musique de Vienne. Il fut bientôt en mesure de consacrer son temps à la composition ou à l'exécution de ses propres œuvres.

En 1800, Beethoven commença à se plaindre de surdité mais, malgré la souffrance physique et morale que lui causaient acouphènes, maux d'estomac chroniques, problèmes de foie et la bataille judiciaire pour la garde de son neveu, qui s'était envenimée, il mena à bien une série de nouvelles œuvres remarquables, notamment la *Missa solemnis*, les dernières symphonies, les derniers quatuors à cordes et les dernières sonates pour piano. On pense que 10 000 personnes suivirent son cortège funèbre le 29 mars 1827. Sa réputation posthume se développa au point d'influencer plusieurs générations de compositeurs et d'autres artistes, inspirés par l'aspect héroïque du personnage de Beethoven et par l'humanité profonde de sa musique.

Portrait © Andrew Stewart

Traduction : Claire Delamarche

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Sinfonie Nr. 5 in c-Moll, op. 67 (1807–8)

Zeit und Vertrautheit, diese alten Feinde der Innovation, haben sich verschworen und die Wirkung von Beethovens 5. Sinfonie für den Hörer heutzutage abgeschwächt. Die Sinfonie ist das bekannteste klassische Orchesterstück und läuft oft Gefahr, durch häufige Wiederholung eine Gemütlichkeit und Freundlichkeit anzunehmen, die ihre Überraschungen entschärfen, ihre Schläge mildern. Doch handelt es sich hier um das gleiche Werk, das den französischen Komponisten Jean-François Le Sueur beim ersten Hören 1828 so überwältigte, dass er seinen Kopf nicht fand, als er nach seinem Hut griff. Sein Schüler Berlioz (dem wir diese Anekdote verdanken) besuchte ihn am nächsten Tag und bekam von dem beeindruckten aber offensichtlich verstörten Le Sueur zu hören, dass „diese Art von Musik nicht geschrieben werden sollte“ (Übersetzung aus dem Englischen).

Man weiß nicht, was das Publikum in den frühen Aufführungen der 5. Sinfonie dachte. Offensichtlich fühlte es sich aber verstört. Doch müssen diejenigen, die ihren Platz im Konzert am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien einnahmen, wo das Werk erstmals aufgeführt wurde, eine gewisse Ahnung von dem, was sie erwartete, gehabt haben. Jeder, der Beethovens 3. Sinfonie, die *Sinfonia eroica*, oder sogar die *Pastoralsinfonie* kannte, die übrigens im gleichen Konzert, vor der 5. Sinfonie, uraufgeführt wurde, wusste vermutlich, dass Beethoven den Zeitrahmen der sinfonischen Form massiv erweiterte, ihren Grad der Ernsthaftigkeit und Ausdrucksintensität erhöhte und dass er der Sinfonie einen zunehmend theatralischen, wenn nicht sogar dramatischen Zug verliehen hatte. Aber nur wenige waren wohl auf den schroffen, fast blutigen Angriff vorbereitet, den dieses einzigartige Werk auf ihre Sinne starten sollte.

Woher kam das? Natürlich war Beethoven ein Revolutionär, aber er arbeitete auch innerhalb einer etablierten Tradition und nahm eine ordentliche Anzahl von Einflüssen auf. Einige davon flossen in die 5. Sinfonie ein. Mozart war solch ein Einfluss. Mit ihm teilte Beethoven ein spezielles Gefühl für die Ausdruckskraft von c-Moll (beide Männer komponierten einige ihrer emotionalsten und persönlichsten Werke in dieser Tonart). Ein anderer Einfluss war die groß angelegte, offenerherzig bombastische Musik, die für die öffentlichen Feiern im revolutionären Frankreich komponiert wurden. (Dass Le Sueur selber ein führender Komponist solcher Musik war, verleiht seiner Reaktion auf Beethovens Fünfte eine besondere Note.) Der dritte Einfluss war Haydn, Beethovens Lehrer, der in seinen Streichquartetten und Sinfonien immer wieder gezeigt hatte, wie man ganze Sätze aus kleineren aber hochgradig trächtigen thematischen Zellen aufbauen kann.

Dieser letztgenannte Einfluss ist zweifellos am stärksten im äußerst dramatischen ersten Satz der 5. Sinfonie, der völlig von dem den Satz einleitenden drängenden Viertonmotiv beherrscht wird. Das klingt allerdings nicht nach Haydn. Die Musik hier ist erstaunlich prägnant,

ausgespart auf das melodische Minimum. Bald begrüßt uns das zweite Thema, eine entspannte Erweiterung des Hauptmotivs in den Hörnern, denen die Violinen und Holzbläser mit einer ermutigenden Umarmung antworten. Doch genau dieses tröstende Thema taucht nach einem streitlustig kämpferischen Durchführungsabschnitt (in dem die Musik an einer Stelle auf einen steifen Dialog zwischen Bläser- und Streicherakkorden reduziert ist) in der langen und turbulenten Koda des Satzes in einem wirbelnd beklemmenden Gewand wieder auf.

Mehr als einen Anklang an Haydn findet man auch im langsamen zweiten Satz, dessen Gestalt eine von Haydns Lieblingsformen nachahmt: eine doppelte Variationsreihe, in der zwei Themen abwechselnd variiert werden, häufig in zunehmend kleineren Notenwerten. Beethovens Themen sind beide in As-Dur, aber das zweite – trotz des Dreiertakts ziemlich marschähnlich – moduliert bald unerwartet nach C-Dur, wo es noch erhabener wirkt und nebenbei auch einen kurzen Vorgesmack auf die Stimmung im Schlussatz liefert. Am Ende dieses langsamen Satzes gewinnt allerdings das grazilere erste Thema die Vorherrschaft.

Beethoven nennt den dritten Satz nicht „Scherzo“, auch wenn er der Form und Funktion nach ein solches ist. Humor mag es hier geben, aber der ist von der grimmigen Art und von Unsicherheit geplagt. Dann erklingt kurz und bedrückt ein robusteres Thema, das von einem niedergeschlagen intonierten Hornruf beherrscht wird, der sich als eine Variante des Viertonmotivs aus dem ersten Satz herausstellt. Die Stimmung hebt sich in dem huschend vorbeieilenden fugenartigen „Trioabschnitt“ in Dur. Wenn der erste Abschnitt wiederkehrt, nimmt das pizzicato und pianissimo gespielte erste Thema einen heimlichen, nächtlichen Charakter an. Nun folgt die berühmteste Passage in der ganzen Sinfonie. Hier hört man über ausgehaltenen Streichernoten und drohenden Paukenschlägen Fetzen des ersten Themas, die uns anscheinend nirgendwohin führen. Allmählich nimmt die Aufregung zu, als würde etwas aus der Ferne auf einen zukommen, bis man in einem unerwarteten Endspurt

in das strahlend triumphierende C-Dur des Schlusssatzes katapultiert wird. Das ist eines der kathartischsten theatralischen Momente in der Musikgeschichte, und die uneingeschränkte Freude des nun folgenden Satzes (fast unerbittlich laut übrigens, und zu diesem Zwecke von Beethoven mit Posaunen, Pikkoloflöten und Kontrabässen verstärkt) wird nicht einmal von der kurzen, womöglich spöttischen Wiederholung des Hauptthemas aus dem dritten Satz ungefähr in der Satzmitte gedämpft, sondern siegreich überwunden.

Man mag die 5. Sinfonie als eine Reise aus der Nacht zum Licht, als eine Darstellung überwundener Schwierigkeiten oder als ein Auftauchen aus einer Art Unterwelt hören. Zweifellos übt sie eine Wirkung auf den Hörer aus, die über das Genießen der musikalischen und formalen Spitzfindigkeiten hinausgeht. Beethoven gab kaum Hinweise zum „Inhalt“ seiner Sinfonie außer einer vielleicht apokryphischen Bemerkung zu seinem Freund Schindler über den ersten Satz: „So pocht das Schicksal an die Pforte“. Doch wissen wir, dass Beethoven über viele seiner Instrumentalwerke in programmatischen Begriffen nachdachte. Ob wir diese Programme als Hörer korrekt nachvollziehen können oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Die Tatsache, dass wir in Beethovens Sinfonien mit solcher Leichtigkeit und allgemeiner Übereinstimmung diese Programme spüren, ist der Beweis ihres Erfolgs. Genau mit dieser Erkenntnis vom außermusikalischen Potential der Gattung sollte Beethoven in den nächsten 100 Jahren den Ton der Sinfoniegeschichte angeben.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Sinfonie Nr. 1 in C-Dur, op. 21 (1799–1800)

Beethoven hatte keine Eile, seine 1. Sinfonie der Welt vorzustellen. Als sie am 2. April 1800 in Wien uraufgeführt wurde, war der Komponist fast 30 Jahre alt und hatte sich schon einen Namen als imponierender Klaviervirtuose

(er war schon einige Jahre lang mit seinen ersten zwei Klavierkonzerten aufgetreten) und Komponist von muskulösen Kammermusikwerken und Klavierkompositionen (einige davon auffallend kräftig und modern) geschaffen. Tatsächlich war die Sinfonie nicht die einzige Gattung, mit der er nur langsam zu Stuhle kam: seine ersten Streichquartette wurden erst 1801 veröffentlicht. Es ist gewiss kein Zufall, dass das Streichquartett und die Sinfonie zu jener Zeit gerade zu den Gattungen gehörten, die man hauptsächlich mit Joseph Haydn assoziierte. Beethovens Beziehung zu Haydn – bei dem er in den frühen 1790er Jahren studiert hatte – war nicht unkompliziert. Der Gedanke, sich auf das „Territorium“ eines bei weitem bekannteren älteren Komponisten zu begeben, war doch sicher erdrückend, selbst für Beethoven.

Als er dann tatsächlich die sinfonische Arena betrat, geschah das überraschenderweise mit einem scheinbar vorsichtigen Werk, zumindest wirkt es so auf einen mit den anderen acht Sinfonien vertrauten Hörer. Das Vorbild lieferten sicherlich die Londoner Sinfonien Haydns mit ihrer Einteilung (vier Sätze mit langsamer Einleitung) und Orchestrierung. Auch zahlreiche Kompositionsverfahren wurden übernommen, nicht zuletzt die Art, mit der Themenfragmente motivisch zum Einsatz kommen, bisweilen die Begleitung liefern oder manchmal die Triebkraft darstellen. Im Hauptthema des ersten Satzes und im beherrschenden Charakter seines Äquivalents im zweiten Satz gibt es sogar Echos aus Haydns Sinfonie Nr. 97 in C-Dur.

Auch wenn das Werk einen vorsichtigen Eindruck machte, vernahm das damalige Publikum zahlreiche Dinge, die seine Aufmerksamkeit wachriefen, auch wenn nicht alles gefiel, was da zu hören war. „Eine bis ins Absurde getriebene Karikatur von Haydn“ [Übersetzung aus dem Englischen], beschrieb ein Rezensent die neue Sinfonie, der offensichtlich von der langsamen Einleitung verunsichert war, die sich über einige unerwartete Dissonanzen hinweg unentschlössen auf den Hauptteil des ersten Satzes hinzubewegt. Verunsichert mag der

Rezensent auch vom dritten Satz gewesen sein, der sich auch ohne eine nennbare Melodie durchschlägt und übrigens keinen Eindruck eines Menuetts hinterlässt. Ferner kam das Publikum vielleicht mit der schieren Überschwänglichkeit schwer zu Rande, denn zweifellos hat man es hier mit der Energie und dem Schneid eines Beethovens zu tun. Unabhängig davon, ob die ersten Hörer die Sinfonie mochten oder nicht, merkten sie doch sicher, dass etwas Neues in der Luft lag.

Nur im Nachhinein erkennt man den prophetischen Charakter der langsamen Einleitung zum Schlusssatz, in dem scheue aufwärts strebende Läufe schließlich entdecken, dass sie Teil des freudigen Hauptthemas des Satzes sind. Hier ist der Kontext komisch, aber später sollte Beethoven zu dieser Innovation mit ernsteren Absichten wieder zurückkehren.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven zeigte schon früh ein außergewöhnliches musikalisches Talent, und der Klavier spielende Junge zog die Aufmerksamkeit des Kurfürsten Maximilian-Franz auf sich, der Beethovens Unterricht mit führenden Musikern am Bonner Hof unterstützte. In den frühen 1780er Jahren hatte Beethoven seine ersten Kompositionen (alle für Tasteninstrument) abgeschlossen. Nachdem sein alkoholischer Vater den festen Halt verloren hatte, verdiente Beethoven als Hofmusiker den Unterhalt für die Familie. Vom Kurfürsten ermuntert reiste Beethoven nach Wien, um bei Joseph Haydn zu studieren. Beethoven zerstritt sich mit seinem berühmten Mentor, als jener herausfand, dass Beethoven heimlich Unterricht bei diversen anderen Lehrern erhielt. Zwar stellte der Kurfürst Maximilian Franz die Zahlung von Beethovens Unterrichtsgeldern ein, aber der talentierte Musiker Beethoven überlebte dank der frühen finanziellen Unterstützung von einigen der reichsten Kunstförderer

der Stadt. Beethovens öffentliche Aufführungen 1795 waren erfolgreich. Daraufhin verhandelte der Komponist geschickt einen Vertrag mit Artaria & Co, dem größten Musikverleger in Wien. Bald konnte sich Beethoven auf das Komponieren oder Aufführungen seiner eigenen Werke konzentrieren.

1800 begann er sich bitter über Schwerhörigkeit zu beklagen. Aber trotz Leid und Schmerz aufgrund des Ohrenleidens, chronischer Bauchbeschwerden, Leberprobleme und einer verbitterten rechtlichen Auseinandersetzung um die Vormundschaft seines Neffens schuf Beethoven eine Reihe bemerkenswerter neuer Werke, einschließlich der *Missa solemnis* und seiner späten Sinfonien, Streichquartette und Klaviersonaten. Man glaubt, dass ungefähr 10 000 Menschen seinem Begräbniszug am 29. März 1827 folgten. Sicherlich wuchs sein Ruf noch nach seinem Tod und beeinflusste zahllose Komponistengenerationen und andere Künstler, die in den heroischen Aspekten von Beethovens Persönlichkeit und der profunden Humanität seiner Musik Anregung fanden.

Kurzbiographie © Andrew Stewart

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings



Bernard Haitink conductor

With an international conducting career that has spanned more than five decades, Amsterdam-born Bernard Haitink is one of today's most celebrated conductors.

Principal Conductor of the Chicago Symphony Orchestra from 2006 to 2010, Bernard Haitink has also held posts as music director of the Royal Concertgebouw, Dresden Staatskapelle, the Royal Opera, Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera, and the London Philharmonic Orchestra. He is Conductor Laureate of the Royal Concertgebouw Orchestra and Conductor Emeritus of the Boston Symphony Orchestra and performs regularly with the world's leading orchestras.

Bernard Haitink has recorded widely with the Concertgebouw, the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras and the Boston Symphony Orchestra, as well as recording highly acclaimed cycles of Brahms and Beethoven symphonies with the LSO for LSO Live. He was awarded a Grammy for Best Opera Recording in 2004 for Janáček's *Jenufa* with the Royal Opera, and for Best Orchestral Performance of 2008 for Shostakovich's Symphony No 4 with the Chicago Symphony Orchestra.

Fort d'une carrière internationale déployée depuis plus d'un demi-siècle, Bernard Haitink, né à Amsterdam, est un des chefs les plus admirés de notre temps.

Chef principal de l'Orchestre symphonique de Chicago entre 2006 et 2010, il a occupé auparavant le poste de directeur musical au Concertgebouw, à la Staatskapelle de Dresde, à l'Opéra royal de Covent Garden, à l'Opéra du Festival de Glyndebourne et à l'Orchestre philharmonique de Londres. Il est chef honoraire de

l'Orchestre du Concertgebouw et chef honoraire l'Orchestre symphonique de Boston. Il dirige régulièrement les orchestres majeurs de la planète.

Bernard Haitink a enregistré de nombreux disques avec le Concertgebouw, les Orchestres philharmoniques de Berlin et Vienne et l'Orchestre symphonique de Boston. Il a gravé avec le LSO, pour LSO Live, des intégrales des symphonies de Brahms et Beethoven largement saluées. Il a reçu un Grammy Award du « Meilleur enregistrement lyrique » en 2004 pour *Jenufa* de Janáček avec l'Opéra royal de Covent Garden, et un autre de la « Meilleure exécution orchestrale » en 2008 pour la *Quatrième Symphonie* de Chostakovitch avec l'Orchestre symphonique de Chicago.

Mit einer sich über mehr als fünf Jahrzehnte erstreckenden internationalen Dirigierkarriere gehört der in Amsterdam geborene Bernard Haitink zu den derzeit berühmtesten Dirigenten.

Bernard Haitink war nicht nur Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra von 2006 bis 2010, sondern auch musikalischer Leiter des Koninklijk Concertgebouworkest, der Dresdner Staatskapelle, des Royal Opera House/ Covent Garden, der Glyndebourne Festival Opera und des London Philharmonic Orchestra. Er ist Ehrendirigent des Koninklijk Concertgebouworkest und Dirigent emeritus des Boston Symphony Orchestra. Regelmäßig tritt er mit den führenden Orchestern der Welt auf.

Bernard Haitink hat mit dem Koninklijk Concertgebouworkest, den Berliner und Wiener Philharmonikern sowie mit dem Boston Symphony Orchestra zahlreiche Werke eingespielt. Mit dem London Symphony Orchestra nahm er für das Label LSO Live hoch gelobte Zyklen der Sinfonien von Brahms und Beethoven auf. Er wurde 2004 für Janáček's *Jenufa* mit dem Ensemble des Royal Opera House mit einem Grammy in der Kategorie Beste Opernaufnahme und 2008 für Shostakowitsch' 4. Sinfonie mit dem Chicago Symphony Orchestra mit einem Grammy in der Kategorie Beste Orchesterinterpretation ausgezeichnet.

Orchestra featured on this recording:

First Violins

Radoslaw Szulc GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Carmine Lauri
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Jörg Hammann
Laurent Quenelle
Ginette Decupyer
Richard Kwok
Elizabeth Pigram
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nicholas Wright
Gabrielle Painter
Yonug Pyo Lee

Second Violins

Evgeny Grach *
David Alberman *
Thomas Norris
Miya Ichinose
Sarah Quinn
Belinda McFarlane
Richard Blayden
Matthew Gardner
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Eleanor Fagg
Caroline Frenkel
David Goodall
Iwona Muszynska
Tee Khoun Tang

Violas

Edward Vanderspar *
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Peter Norriss
Regina Beukes
Robert Turner
Jonathan Welch
Richard Holtum
Gina Zagni
Nancy Johnson
Caroline O'Neil
Claire Maynard
Francis Kefford

Cellos

Moray Welsh * 5
Rebecca Gilliver * 1
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Keith Glossop
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin
Hilary Jones
Francis Saunders
Matthew Lowe

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Nicholas Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Michael Francis
Matthew Gibson
Tom Goodman
Gerlad Newson
Paul Scherman
Vitan Ivanov

Flutes

Gareth Davies *
Martin Parry

Piccolo

Sharon Williams *

Oboes

Christopher Cowie *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Andrew Stowell
Christopher Gunia

Contrabassoon

Dominic Morgan *

Horns

David Pyatt *
Timothy Jones *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Trombones

Dudley Bright *
James Maynard

Bass Trombone

Keith McNicol **

Timpani

Antoine Bedewi **

* Principal
** Guest Principal

1 Symphony No 1
5 Symphony No 5

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas, among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit lso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre

à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live Ltd
Barbican Centre,
London EC2Y 8DS
United Kingdom
T +44 (0)20 7588 1116
E lsolive@lso.co.uk
W lso.co.uk

Also available on LSO Live

Beethoven Symphony No 7 & Triple Concerto

Bernard Haitink conductor
CD (LSO0078) SACD (LSO0578)



'the latest gem from LSO Live ... a sensational coupling of masterworks'
The Times, 24 March 2006 (UK)

Beethoven Symphony No 3 & Leonore Overture No 2

Bernard Haitink conductor
CD (LSO0080) SACD (LSO0580)



'it made it seem that its heroism had been rooted in the symphony from its very first chord'
The Guardian (UK), 23 November 2005 (concert review)

Beethoven Symphonies Nos 6 & 2

Bernard Haitink conductor

CD (LSO0082) SACD (LSO0582)



Editor's Choice
Gramophone (UK), August 2006

For full details of the complete LSO Live catalogue, extracts and details of how to order visit lso.co.uk