



LSO Live

Beethoven

Symphony No 4

Symphony No 8

Bernard Haitink

London Symphony Orchestra

Beethoven

Symphony No 4 in B flat major, Op 60 (1806)

Symphony No 8 in F major, Op 93 (1812)

Bernard Haitink London Symphony Orchestra

Page Index

- 3 English notes
- 5 French notes
- 7 German notes
- 9 Composer biography
- 10 Conductor biography
- 11 Orchestra personnel lists
- 12 LSO biography

Symphony No 4*

- 1 Adagio – Allegro vivace 11'19"
- 2 Adagio 9'05"
- 3 Allegro vivace 5'37"
- 4 Allegro ma non troppo 6'47"

Symphony No 8**

- 5 Allegro vivace e con brio 9'07"
- 6 Allegretto scherzando 3'54"
- 7 Tempo di menuetto 4'23"
- 8 Allegro vivace 7'24"

Total time 57'40"

Recorded live at the Barbican, London on *19–20 April 2006 and **24–25 April 2006

James Mallinson producer

Jonathan Stokes for *Classic Sound Ltd* balance engineer

Ian Watson and **Jenni Whiteside** for *Classic Sound Ltd* audio editors

©2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK

©2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK

A high density DSD (Direct Stream Digital) recording

Cover photography: John Ross



Symphony No 4 in B flat major, Op 60 (1806)

The Fourth Symphony is probably Beethoven's least well-known, a situation which no doubt owes much to its position sandwiched between the Third (the 'Eroica') – at that time the largest and most complex symphony ever composed – and the viscerally powerful and uplifting Fifth. Beside these two great forward steps in symphonic thinking, the brusque Fourth can seem dwarfed, its relatively lightweight frame and predominantly cheerful nature apparently offering no equivalent to either their massive presences or their mighty extra-musical messages. But it is a thoroughly Beethovenian work nevertheless, taut with muscular strength, propelled with unstoppable momentum, and shot through with its composer's unmistakable stylistic fingerprints. Produced in the same year as the Violin Concerto, the Fourth Piano Concerto and the three 'Razumovsky' string quartets, it purrs with the mature assurance of Beethoven's so-called 'middle-period' compositions, and, like several of those, is among his most lovable and appealing creations.

That Beethoven followed his large and powerful Third, Fifth and Seventh symphonies with more 'relaxed' ones has often been pointed out, but it is worth noting that composition of the Fourth Symphony actually began after that of the Fifth. Beethoven spent the summer of 1806 at the country estate of his longstanding Viennese patron, Prince Lichnowsky, and in September the two men together visited the house of one of the Prince's friends, Count Franz von

Oppersdorff, in Upper Silesia (today part of Poland). Oppersdorff maintained a private orchestra, and when the composer arrived he was honoured with a performance of his own four-year-old Second Symphony. Before long the Count had commissioned a new symphony from him as well, and, despite having begun the Fifth, Beethoven set this aside in favour of the work that was to become the Fourth. Quite why he did this we do not know, but we can guess that on the one hand he may not yet have felt ready to push the radical and emotionally demanding Fifth through to completion (he did not finish it until 1808), and on the other that the Count's evident enthusiasm for the more Haydnesque world of the Second Symphony demanded another work in similar vein. Whatever the reason, the Fourth was soon completed and duly 'sold' to Oppersdorff, who became its dedicatee and enjoyed exclusive use of it for six months at a fee of 500 florins.

It is Haydn whose influence lies behind the symphony's opening, though it is doubtful whether even he ever composed a symphonic slow introduction quite so searching and ambiguous as this one. Indeed, a more likely inspiration might be the 'Representation of Chaos' which begins Haydn's oratorio *The Creation*, and it was perhaps this similarity which the 20th-century musical essayist Donald Tovey had in mind when he referred to the 'sky-domed vastness' of this section; certainly there is an air of awe-struck emptiness to it which suggests contemplation of the heavens (a subject Beethoven himself explored more explicitly and serenely that same year in the slow movement of the second 'Razumovsky'

quartet). This remarkable passage of music eventually leads, via a cunningly calculated acceleration, to the main body of the movement, a bold Allegro Vivace which seems to have put the dark thoughts of the opening behind it, having at the same time somehow drawn strength from them.

Beethoven's melodic material here is memorable, but it is the way he uses his themes to control rhythmic momentum that is most impressive; everything serves to push the music forward. One inspired example will serve here: at the start of the fast section, listen to the smooth falling figure on the woodwind which swiftly answers the strings' first phrase; both feature at the close of the movement, but it is the wind phrase, passing downwards through the cellos and basses, which provides the more irresistible driving force.

The second movement maintains this tight control of forward movement, even though in its main theme and subsidiary for solo clarinet this is the tenderest of adagios. The momentum is preserved partly through strategic reappearances of the jagged rhythm of the opening bars, and partly by the way in which Beethoven 'busies' the accompaniment to the main theme whenever it returns. The movement has its dark side too, in an unexpected, angry minor-key outburst which interrupts the main theme's third appearance. Though not so titled, the third movement is in the form of a scherzo, a jocular movement-type in rapid triple-time, which Beethoven had himself developed from the older minuet-and-trio form. Convention dictated that such a

movement be in two sections, with the first heard again after the second, but in this symphony Beethoven decided for the first time to expand the scheme so that the bounding first section is heard three times and the second – in this case a lilting tune for the winds with short promptings from the strings – twice. In a further twist of playfulness, the final appearance of the first section is brought to an abruptly premature end by an irascible blast from the horns.

The jokey mood continues into the finale, a movement of almost constant scampering semi-quaver action. The spirit of Haydn is here again, most unequivocally in the mock-tentative, slowed-down version of the main theme, which appears just before the end, but the whole is infused with characteristically Beethovenian dash and strength. Small this symphony may be compared to certain of its counterparts, but it is still palpably the work of a giant.

Programme note © Lindsay Kemp



Symphony No 8 in F major, Op 93 (1812)

Beethoven himself called his Eighth Symphony 'little', a careless description which over the years has hindered its reputation compared to those of its undeniably grander companions. The fact that it also adopts a less overtly radical style than works such as the Third, Fifth and Ninth symphonies has likewise lessened its standing. How can it be a proper Beethoven symphony when it is so easy on the ear, so jokey? The suggestion is that this is the composer 'resting' after the heroic physical efforts of the Seventh Symphony, 'relaxing' (perhaps even 'lapsing') into the playful, Haydnesque musical world of the 18th century.

In truth, its first Viennese audience was not enormously impressed by it. One reviewer noted after its premiere in the Grosser Redoutensaal in February 1814 (the occasion, incidentally one of the deaf composer's last, chaotic conducting attempts), that 'it did not create a furore', its effect weakened as a result of being heard straight after a performance of the more powerful Seventh Symphony. But he also declared perceptively that 'if the [Eighth] Symphony should be performed alone

hereafter, we have no doubt of its success', and sure enough, once one remembers to listen to it for what it is instead of what it is not, it does not take long to realise what a thorough-going and compact demonstration of Beethovenian brilliance it is. And a radical one too. The style of the music may be essentially onservative, but structurally the work is bursting with ideas, many of them entirely of a piece with the direction Beethoven's music was taking at the time, if presented in a more congenial manner. As Hans Keller once put it, 'when a great composer is complex in one dimension, he tends to be proportionately simple in another, in order to facilitate comprehension', and the humorous demeanour of the Eighth Symphony does not alter the fact that it is a highly original composition in which Beethoven tries out a number of the formal procedures and concerns that would surface in his later works.

He composed it in the space of a few months in 1812, immediately after completing the Seventh, and right from the start it is clear that he is not in a mood to hang around. The first movement begins without preliminaries, launching in with the first theme and striking off confidently for the second. Yet it takes only 30

seconds or so for the music to lose its way and grind to a standstill before the violins present the rising second theme in what, technically speaking, is the 'wrong' key, a faux pas which the woodwind soon rectify. This may seem like a rather academic kind of joke, but its effect can be felt even if not understood, both here and in the numerous other places in this symphony where similar tricks are played. The central development section is surprisingly stormy and leads to a noisy return of the main theme in which upper strings play tremolando while the theme itself is transferred to the lower instruments. It is the theme's last appearance however, right at the end of the movement, which is the most delightful and witty.

There is no slow movement; instead, a scherzo-like Allegretto whose monotonous repeated notes are said to have been inspired by the recent invention by one of Beethoven's acquaintances of the metronome. The veracity of this story is questionable – though it is fun to see in the brusquely scrubbed string interruptions impatient winding of the mechanism (Beethoven was reportedly not particularly skilled at operating the new

machine) – but perhaps Viennese music-lovers in the composer's day would have found a stronger reminiscence here of the slow movement of Haydn's 'Clock' Symphony.

The 'scherzo-in-place-of-a-slow-movement' is followed by a 'minuet-instead-of-a-scherzo', an elegantly flowing third movement enriched by touches of graceful counterpoint and, in the middle section, courtly writing for clarinet and horns. The symphony ends with a scampering, pell-mell finale groaning with jokes, from the startling 'wrong note' that interrupts the main theme, to the very sudden, almost accidental arrival at the serene second theme, to any number of stop-start, what-happens-next moments. Formally, this is the most adventurous movement in the symphony, a sonata-rondo with two development sections, but it is also such a hoot that the listener can be forgiven for neither noticing nor caring.

Programme note © Lindsay Kemp

Symphonie n° 4, en si bémol majeur, op. 60 (1806)

La Quatrième est probablement la moins connue des symphonies de Beethoven, et elle doit certainement cet état de fait à sa position, coincée comme elle l'est entre la Troisième – l'«Eroica», qui était à l'époque la symphonie la plus longue et la plus complexe jamais composée – et la Cinquième, partition d'une puissance viscérale et d'une grande élévation. On comprend que la brusque Quatrième soit éclipsée par ces deux partitions, qui marquent un progrès considérable dans l'écriture symphonique. Son climat relativement léger, la joie qui y domine ne peuvent rivaliser avec leur allure grandiose et leurs puissants messages extra-musicaux. Mais c'est néanmoins à tout point de vue une œuvre beethovenienne, tendue par une force athlétique, propulsée par un élan irrésistible, et émaillée de traits stylistiques qui trahissent immanquablement le compositeur. Ecrite la même année que le Concerto pour violon, le Quatrième Concerto pour piano et les trois Quatuors à cordes «Razoumovski», elle coule sereine et heureuse, avec l'assurance empreinte de maturité qui caractérise les œuvres de Beethoven dites «de la période médiane»; et, comme tant de ces œuvres, elle fait partie de ses compositions les plus plaisantes, les plus attachantes.

On a souvent fait remarquer que Beethoven fit suivre ses Troisième, Cinquième et Septième Symphonies, œuvres vastes et puissantes, par des symphonies plus «détendues», mais il n'est pas inutile de souligner que la composition de la Quatrième Symphonie commença en fait après celle de la Cinquième. Beethoven passa l'été 1806 dans la résidence d'été du prince Lichnowsky, son mécène de longue date à Vienne, et, en septembre, les deux hommes

rendirent visite à un ami du prince, le comte Franz d'Oppersdorff, en Haute-Silésie (aujourd'hui en Pologne). Oppersdorff entretenait un orchestre privé et, à son arrivée, le compositeur fut salué par l'exécution de sa propre Deuxième Symphonie, qui remontait à quatre ans. Le comte lui avait commandé depuis longtemps une nouvelle symphonie et Beethoven, qui avait commencé la Cinquième, la mit de côté au profit de l'œuvre qui deviendrait la Quatrième. On ne sait pas exactement la raison de cette décision, mais on peut imaginer que, d'une part, il ne se sentait pas encore prêt à mener jusqu'à son terme la Cinquième, si radicale et exigeante sur le plan de l'émotion (il ne la finirait qu'en 1808), et que, d'autre part, l'enthousiasme que le comte éprouvait à l'évidence pour le monde plus haydnien de la Deuxième Symphonie réclamait une œuvre dans la même veine. Quelle qu'en soit la raison, la Quatrième fut bientôt achevée et dûment «vendue» à Oppersdorff, qui se la vit dédier et jouit de son usage exclusif pendant six mois, pour un cachet de 500 florins.

C'est l'influence de Haydn qui transparaît dans le début de la symphonie, bien que l'on puisse douter que ce dernier ait jamais composé une introduction lente aussi pénétrante et ambiguë que celle-ci. En fait, la «Représentation du Chaos» au début de l'oratorio de Haydn *La Création* semble être une source d'inspiration plus probable, et c'est peut-être cette similitude que l'essayiste musical du XXe siècle Donald Tovey avait à l'esprit lorsqu'il évoqua la «vastitude de voûte céleste» de ce passage; certainement trouve-t-on ici un sentiment de vide et de crainte mêlée de respect qui fait penser à la contemplation des cieux (un sujet que Beethoven explora lui-même de manière plus explicite et sereine, la même année, dans le mouvement lent du second Quatuor

«Razoumovski»). Ce remarquable passage musical conduit finalement, par une accélération conçue astucieusement, au corps principal du mouvement, un fier Allegro vivace qui semble avoir mis de côté les sombres pensées des premières pages, tout en ayant d'une certaine manière puisé sa force en elles. Le matériau mélodique utilisé ici par Beethoven se grave dans les mémoires, mais c'est la façon dont il se sert des thèmes pour contrôler l'impulsion rythmique qui est le plus impressionnante: tout concourt à propulser la musique en avant. Voici un exemple parlant. Au début de la section rapide, écoutez le doux motif descendant des bois, auquel répond vivement la première phrase des cordes; ces deux éléments réapparaissent à la fin du mouvement, mais c'est le motif des bois, passé dans le grave aux violoncelles et aux contrebasses, qui induit l'élan le plus irrésistible.

Dans le second mouvement, cette impulsion est fermement maintenue, même si le thème principal et le thème secondaire (confié à la clarinette solo) offrent la tendresse propre aux adagios. L'élan est préservé, en partie grâce aux réapparitions stratégiques du rythme saccadé des premières mesures, en partie aussi grâce à la manière dont Beethoven «travaille» l'accompagnement du thème principal à chacun de ses retours. Ce mouvement présente lui aussi une face obscure, sous la forme d'une explosion de colère inattendue dans le mode mineur qui interrompt le troisième énoncé du thème.

Bien qu'il ne soit pas intitulé ainsi, le troisième mouvement adopte la forme d'un scherzo, un type de mouvement enjoué dans une mesure à trois temps rapide, que Beethoven avait lui-même développée à partir de la forme plus

ancienne du menuet avec trio. Les conventions exigent que ce type de mouvement soit en deux sections, la première étant reprise après la seconde. Mais, dans cette symphonie, Beethoven décida pour la première fois de développer le schéma: la bondissante première section est entendue à trois reprises, et la seconde – en l'occurrence une mélodie bien rythmée aux vents, avec de petites interventions mordantes des cordes – deux fois. Dans un nouveau trait d'espièglerie, la dernière apparition de la première section aboutit à une conclusion abrupte et prématurée, annoncée par une sonnerie irascible des cors.

Cette humeur badine se poursuit dans le finale, sous-tendu en permanence par un mouvement de doubles-croches allègres. L'esprit de Haydn est encore présent ici. Il se manifeste particulièrement dans la présentation parodique du thème principal, au ralenti, qui survient juste avant la fin. Mais l'ensemble est imprégné d'un emportement et d'une force typiques de Beethoven. Aussi modeste que cette symphonie puisse paraître en comparaison de certaines de ses comparses, elle est toutefois, indubitablement, l'œuvre d'un géant.

Notes de programme © Lindsay Kemp



Photo Alberto Venzago

Symphonie n° 8, en fa majeur, op. 93 (1812)

Beethoven qualifiait lui-même sa Huitième Symphonie de «petite», une description imprudente qui, au fil des ans, a terni la réputation de l'œuvre comparée à celle de ses compagnes, indéniablement plus éminentes. Le fait qu'elle soit, par le style, d'une radicalité moins ostentatoire que les Troisième, Cinquième et Neuvième Symphonies a également contribué à émousser son prestige. Comment peut-il s'agir d'une authentique symphonie de Beethoven alors qu'elle est si facile à écouter, si prompte à la plaisanterie? On peut supposer que le compositeur s'y est «reposé», après les efforts physiques héroïques de la Septième Symphonie, se «relâchant» (voire «s'abaissant») en pénétrant le gai monde musical haydnien du XVIII^e siècle.

À la vérité, les premiers auditeurs de l'œuvre, à Vienne, ne se montrèrent pas très impressionnés. La création eut lieu au Grosse Redoutensaal en février 1814 (l'une des dernières apparitions comme chef d'orchestre, chaotiques, de Beethoven devenu sourd). Un critique nota que l'œuvre «n'avait pas déchaîné les passions», et son effet fut amoindri par le fait qu'elle fut exécutée immédiatement après la Septième Symphonie, à l'effet plus marquant. Mais il déclara également avec perspicacité que

«si la [Huitième] Symphonie avait été jouée seule par la suite, son succès ne faisait aucun doute». Et, à coup sûr, si l'on prend garde de l'écouter pour ce qu'elle est, et non pour ce qu'elle n'est pas, cette partition apparaît vite comme une démonstration condensée mais complète du brio beethovenien. Une démonstration de radicalité, également. Même si la Huitième Symphonie adopte un style foncièrement conservateur, sa structure bouillonne d'idées dont certaines sont totalement en phase avec la direction que prenait la musique de Beethoven à l'époque, certes sous des atours plus géniaux. Comme le déclara un jour Hans Keller, «lorsqu'un grand compositeur écrit de manière complexe sur un certain plan, il a tendance à être simple en proportion sur un autre, afin de faciliter la compréhension», et le caractère humoristique de la Huitième Symphonie n'altère en rien le fait qu'il s'agit d'une composition extrêmement originale, dans laquelle Beethoven fait l'expérience de nombreux procédés et problèmes formels qui referaient surface dans des œuvres plus tardives. Beethoven composa la Huitième Symphonie en l'espace de quelques mois en 1812, immédiatement après avoir achevé la Septième, et dès le commencement il apparaît clairement qu'il n'y est pas d'humeur à lambiner. Le premier mouvement débute sans préliminaires: il s'élance avec le premier thème,

puis bifurque en toute confiance en direction du second. Mais il ne s'est pas passé une trentaine de secondes que la musique s'égare et s'immobilise, puis les violons exposent le second thème, une phrase ascendante qui, pour parler technique, est dans la «mauvaise» tonalité – un faux pas que les bois ont tôt fait de rectifier. Cette plaisanterie peut donner l'impression d'être assez académique, mais on peut en ressentir l'effet sans en comprendre le mécanisme, comme ce sera le cas dans de nombreux autres passages de la symphonie, où Beethoven joue des tours semblables. Le développement central est étonnamment agité et conduit à un retour bruyant du thème principal, les cordes aiguës jouant en trémolos pendant que le thème proprement dit passe aux instruments graves. C'est toutefois la dernière apparition de ce thème, juste à la fin du mouvement, qui est la plus délicieuse et spirituelle.

Il n'y a pas de mouvement lent; à la place, Beethoven ménage un Allegretto dans l'esprit d'un scherzo, dont les notes répétées d'une manière monotone auraient, dit-on, été inspirées par l'invention récente d'une connaissance de Beethoven, le métronome. On peut mettre en doute cette histoire – même s'il est amusant de voir, dans les interventions de cordes frottées avec rudesse, le mécanisme que l'on remonte avec impatience (on raconte

que Beethoven n'était pas très doué pour faire fonctionner le nouvel engin). Mais peut-être les mélomanes viennois de l'époque y auront-ils vu plutôt une réminiscence du mouvement lent de la Symphonie «L'Horloge» de Haydn.

Après le «scherzo-en-guise-de-mouvement-lent» vient un «menuet-en-guise-de-scherzo», un troisième mouvement coulant avec élégance, enrichi par des touches de gracieux contrepoint et, dans la section centrale, des clarinettes et des cors aux tournures élégantes. La symphonie s'achève par un finale bondissant et foisonnant, qui grogne sous l'effet des plaisanteries: l'effroyable «fausse note» qui interrompt le thème principal, la manière très soudaine, presque accidentelle, dont on débouche sur le calme second thème, les nombreuses interruptions et surprises qui émaillent la musique. Sur le plan formel, ce mouvement est le plus hardi de la symphonie – une forme rondo-sonate avec deux développements – mais c'est aussi un morceau dont la drôlerie qui ne peut échapper à l'auditeur.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Traduction: Claire Delamarche

Sinfonie Nr. 4 in B-Dur, op. 60 (1806)

Die 4. Sinfonie ist wahrscheinlich die unbekannteste Sinfonie Beethovens. Diesen Umstand verdankt sie zweifellos stark ihrer Position zwischen der 3. Sinfonie (die „Eroica“) – der längsten und komplexesten Sinfonie, die bis dahin komponiert wurde – und der sehnig kräftigen und stimmungshebenden 5. Sinfonie. Neben diesen zwei großen Fortschritten im sinfonischen Denken erscheint die brüske 4. Sinfonie womöglich unbedeutend; ihr relativ leichtgewichtiger Rahmen und ihre überwiegend heitere Natur bieten anscheinend kein Gegenwicht weder zu den massiven Ausmaßen noch zu den gewaltigen außermusikalischen Botschaften. Doch ist die Vierte durch und durch ein Werk Beethovens: muskulös gestrafft, von einem unaufhaltsamen Impuls vorangetrieben und mit unmissverständlichen Fingerabdrücken des Komponisten übersät. Die 4. Sinfonie entstand im gleichen Jahr wie das Violinkonzert, das 4. Klavierkonzert und die drei Razumovsky-Streichquartette. Sie schnurrt voller reifer Selbstsicherheit aus Beethovens so genannter „mittleren Periode“, und wie etliche der genannten Werke zählt auch die 4. Sinfonie zu den liebenswertesten und attraktivsten Schöpfungen des Komponisten.

Dass Beethoven auf seine große und mächtige dritte, fünfte und siebente Sinfonie „entspanntere“ Sinfonien folgen ließ, wurde schon häufig erwähnt. Dabei sollte man jedoch nicht übersehen, dass Beethoven die 4. Sinfonie eigentlich nach der 5. Sinfonie zu komponieren begann. Beethoven verbrachte den Sommer 1806 auf dem Landsitz seines langjährigen Wiener Förderers, des Fürsten Lichnowsky, und im September besuchten die beiden Männer das Anwesen von einem Freund des Fürsten,

dem Grafen Franz von Oppersdorff, in Oberschlesien (heute Teil von Polen). Oppersdorff unterhielt ein eigenes privates Hausorchester, und als der Komponist ankam, wurde ihm zu Ehren dessen vier Jahre alte 2. Sinfonie gespielt. Der Graf bestellte bei Beethoven auch bald eine neue Sinfonie, und der Komponist unterbrach seine Arbeit an der später als 5. Sinfonie bekannten Werk, das er zu jenem Zeitpunkt schon begonnen hatte, zu Gunsten des Werkes, das die 4. Sinfonie werden sollte. Genau warum er dies tat, weiß man nicht. Er mag sich vielleicht einerseits noch nicht in der Lage gefühlt haben, die radikale und emotional schwere 5. Sinfonie bis zum Abschluss durchzuziehen (er beendete sie erst 1808). Andererseits dachte Beethoven womöglich, dass der Graf, der sich offensichtlich für die eher haydn'sche Welt der 2. Sinfonie begeistert hatte, ein neues Werk von der gleichen Sorte wollte. Was immer auch die Gründe gewesen sein mochten, die 4. Sinfonie wurde bald abgeschlossen und der damaligen Praxis entsprechend an Oppersdorff „verkauft“. Der erhielt für eine Zahlung von 500 Gulden das Werk zur Widmung und genoss sechs Monate lang das alleinige Verfügungsrecht über die Sinfonie.

Hinter dem Anfang der Sinfonie steht Haydn, auch wenn Haydn selber wohl niemals eine langsame Sinfonieeinleitung von so suchender und ambivalenter Art komponiert hatte. Die Anregung kam wahrscheinlich eher von der „Vorstellung des Chaos“, das Haydn's Oratorium *Die Schöpfung* eröffnet. Vielleicht dachte Donald Tovey, ein im 20. Jahrhundert schreibender Autor von Musiktexten, an eben diese Ähnlichkeit, als er von der „Weite des Himmelsgewölbes“ in diesem Abschnitt sprach. Freilich herrscht hier eine Atmosphäre von Erfurcht gebietender Leere, die zum

Nachdenken über den Himmel animiert (ein Thema, das Beethoven im gleichen Jahr deutlicher und ernsthafter im langsamen Satz des zweiten Rasumovsky-Quartetts auslotete). Diese beachtenswerte musikalische Passage führt schließlich vermittle einer geschickt kalkulierten Beschleunigung zum Hauptteil des Satzes, ein selbstbewusstes Allegro vivace, das die dunklen Gedanken der Einleitung hinter sich gelassen und doch gleichzeitig irgendwie Kraft aus ihnen geschöpft zu haben scheint. Beethovens melodisches Material hier ist einprägsam, was aber am meisten beeindruckt, ist die Art, mit der der Komponist seine Themen heranzieht, um den rhythmischen Bewegungsimpuls zu kontrollieren: Alles dient zum Vorantreiben der Musik. Es gibt zahlreiche faszinierende Beispiele, von denen an dieser Stelle nur eins angeführt werden soll: Hören Sie am Anfang des schnellen Abschnitts auf die geschmeidig fallende Geste in den Holzbläsern, die unmittelbar auf die erste Streichergeste antwortet. Beide Gesten tauchen gegen Satzende wieder auf, aber dort erweist sich die Holzbläsergeste, die nun durch die Celli und Kontrabässe in die Tiefe steigt, als die unwiderstehlichere Triebkraft.

Auch im zweiten Satz wird die Bewegung stark vorangetrieben, selbst wenn man es hier, besonders im Hauptthema und im für Soloklarinette geschriebenen Seitenthema, mit einem äußerst sanften Adagio zu tun hat. Die Bewegung wird teils durch die strategische Wiederholung des zackigen Rhythmus aus den ersten Takten weiter vorangetrieben und teils durch die Art, mit der Beethoven die Begleitung zum Hauptthema bei jeder Wiederkehr jenes Themas „anheizt“. Der Satz hat auch seine dunkle Seite, die in einem unerwarteten, wütenden Ausbruch in Moll, der den dritten Auftritt des Hauptthemas unterbricht, an die

Oberfläche tritt. Der dritte Satz steht in Form eines Scherzos, auch wenn er nicht so betitelt ist, ein lustiger, im hurtigen Dreiertakt gehaltener Satztyp, den Beethoven aus der älteren Menuettform mit Trio entwickelt hatte. Konvention gab vor, dass solch ein Satz in zwei Abschnitten stünde, wobei der erste nach dem zweiten wiederholt werden sollte. In dieser Sinfonie entschied sich jedoch Beethoven zum ersten Mal, das Schema zu erweitern, indem er den schwungvollen ersten Abschnitt dreimal und den zweiten Abschnitt – in diesem Fall eine schaukelnde Melodie für die Bläser mit kurzen Einwüfen von den Streichern – zweimal erklingen ließ. Dank eines weiteren verspielten Einfalls wird die letzte Wiederholung des ersten Abschnitts durch ein jähzorniges Unwetter von den Hörnern zu einem jähen verfrühten Ende gebracht.

Eine scherzhafte Stimmung herrscht auch im Schlusssatz, ein Satz mit einer fast ständig aktiven Sechzehntelbewegung. Der Geist Haydn's ist wieder spürbar, am deutlichsten in der scheinbar zögernden, sich verlangsamenen, kurz vor dem Ende auftauchenden Variante des Hauptthemas. Das Ganze ist allerdings von typisch beethovenschem Schneid und Stärke erfüllt. Klein mag die Sinfonie im Vergleich mit einigen ihrer Gegenspieler sein, aber sie ist trotzdem eindeutig das Werk eines Riesen.

Einführungstext © Lindsay Kemp



Sinfonie Nr. 8 in F-Dur, op. 93 (1812)

Beethoven nannte seine 8. Sinfonie „klein“ – eine unvorsichtige Bemerkung, die dem Ruf des Werkes im Vergleich mit ihren zweifellos größeren Nachbarn über die Jahre hinweg geschadet hat. Auch die Tatsache, dass sie einen äußerlich weniger radikalen Stil an den Tag legt als solche Werke wie die dritte, fünfte und neunte Sinfonie, hat ihre Wertschätzung beeinträchtigt. Wie kann sie eine richtige Sinfonie Beethovens sein, wenn sie so geschmeidig ins Ohr geht und lustig ist? Es besteht der Verdacht, der Komponist ruhe sich nach den heroischen körperlichen Anstrengungen der 7. Sinfonie aus, als würde er sich in der spielerischen, an Haydn mahnenden musikalischen Welt des 18. Jahrhunderts ausruhen (oder womöglich sogar auf sie „zurückfallen“).

Tatsache ist, dass das Wiener Publikum der Uraufführung nicht sonderlich von dieser Sinfonie beeindruckt war. Ein Rezensent schrieb nach der Premiere im Februar 1814 im Grossen Redoutensaal (das Konzert übrigens, bei dem der taube Komponist zum letzten Mal zu dirigieren versuchte, mit chaotischem Resultat), dass „sie kein großes Aufsehen erregte“. Ihre Wirkung sei eingeschränkt gewesen, weil sie unmittelbar nach einer Aufführung der mächtigeren 7. Sinfonie erklang. Der Rezensent

fügte jedoch auch scharfsinnig hinzu: „Sollte von nun an die [achte] Sinfonie allein aufgeführt werden, würden wir an ihrem Erfolg nicht zweifeln“. [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Gewiss merkt man bald, wie konsequent und kompakt diese Sinfonie Beethovens Meisterschaft verkörpert, wenn man nur daran denkt, sie zu hören, wie sie ist, anstatt danach zu suchen, was ihr fehlt. Radikal ist sie auch. Der Musikstil mag im Großen und Ganzen konservativ sein, aber in Sachen Struktur platzt das Werk geradezu vor Ideen. Viele davon gingen in die gleiche Richtung wie Beethovens Musik zu jener Zeit im Allgemeinen. Dass diese Ideen in der 8. Sinfonie in einer freundlicheren Art präsentiert wurden, schwächt ihre Radikalität nicht. So bemerkte schon Hans Keller: „Wenn ein großer Komponist auf einer Ebene komplex ist, neigt er dazu, auf einer anderen proportional einfacher zu arbeiten, um das Verständnis zu erleichtern“. Die humorvolle Haltung der 8. Sinfonie ändert nichts an der Tatsache, dass man es hier mit einer hochgradig originellen Komposition zu tun hat, in der Beethoven eine Reihe von formalen Verfahren und Ideen ausprobierte, die in seinen späteren Werken stärker an die Oberfläche treten sollten.

Er komponierte die Sinfonie 1812 innerhalb einiger Monate, sofort nachdem er die 7. Sinfonie abgeschlossen hatte. Gleich von

Anfang an wird deutlich, dass er nicht gewillt ist herumzuhängen. Der erste Satz beginnt ohne Umschweife, stellt sofort das erste Thema vor und hält sich selbstsicher für das zweite bereit. Doch dauert es nur ungefähr 30 Sekunden, bis sich die Musik verirrt und zum Halten gebracht wird. Da präsentieren die Violinen das aufsteigende zweite Thema in einer technisch gesprochen „falschen“ Tonart, ein Fauxpas, den die Holzbläser bald korrigieren. Das mag wie ein ziemlich akademischer Scherz klingen, ist aber spürbar, selbst wenn man es nicht versteht. Das Gleiche gilt für zahlreiche andere Stellen in dieser Sinfonie, wo ähnliche Streiche gespielt werden. Der zentrale Durchführungsabschnitt ist erstaunlich stürmisch und führt zu einer geräuschvollen Rückkehr des Hauptthemas, bei der die hohen Streicher tremolando spielen, während das Thema den tieferen Instrumenten anvertraut wird. Der letzte Auftritt des Themas, ganz am Ende des Satzes, erweist sich als der entzückendste und witzigste.

Es gibt keinen langsamen Satz. Stattdessen folgt ein scherzoartiges Allegretto, über dessen monotone Tonwiederholungen man sagt, sie ahmen das kurz zuvor von einem Bekannten Beethovens erfundene Metronom nach. Die Richtigkeit dieser Legende ist fragwürdig – aber es ist lustig, sich bei den brüsk geschauerten Streichereinwürfen vorzustellen, wie jemand ungeduldig den Mechanismus aufzieht

(Beethoven hatte angeblich beim Bedienen der neuen Maschine einige Schwierigkeiten). Die Wiener Musikliebhaber zu Beethovens Zeit dachten hier womöglich eher an den langsamen Satz aus Haydns Sinfonie „Die Uhr“.

Dem „Scherzo-anstelle-des-langsamen-Satzes“ folgt ein „Menuett-anstelle-eines-Scherzos“, ein elegant fließender dritter Satz, der von Anflügen grazilen Kontrapunkts und, im Mittelteil, von aristokratischen Passagen für Klarinette und Hörner bereichert wird. Die Sinfonie endet mit einem herumtollenden, kunterbunten Finale, dass vor Scherzen stöhnt, angefangen bei der überraschenden „falschen Note“, die das Hauptthema unterbricht, über den sehr plötzlichen, fast zufälligen Einsatz des ersten zweiten Themas bis zu den unzähligen Stockungen und Desorientierungsmomenten. Formal gesehen ist das der abenteuerlichste Satz in der Sinfonie, ein Sonatenrondo mit zwei Durchführungsabschnitten. Aber er ist auch solch ein Spaß, dass man dem Hören vergeben mag, wenn er das nicht merkt und sich darum nicht kümmert.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Übersetzung aus dem Englischen:
Elke Hockings

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)

Beethoven fit preuve de dons musicaux précoces et, jeune pianiste, il reçut le soutien du prince-archevêque Maximilian Franz, qui finança 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)

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 Kunstförderern 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, eberprobleme und einer verbitterten rechtlichen useinandersetzung 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 tiefen 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. Recently appointed Principal Conductor of the Chicago Symphony Orchestra, he has in addition led many of the world's top orchestras, including 25 years at the helm of the Royal Concertgebouw Orchestra of Amsterdam as its music director and frequent guest appearances with both the Berlin and Vienna Philharmonic orchestras. He is Honorary Conductor of the Royal Concertgebouw Orchestra, Conductor Emeritus of the Boston Symphony and an Honorary Member of the Berlin Philharmonic. He has recorded widely for Philips, Decca and EMI including complete cycles of Mahler, Bruckner and Schumann.

He has recently begun recording for LSO Live with a complete Brahms cycle. He received a Grammy award in 2004 for his recording of Janáček's *Jenůfa* with the Orchestra, Soloists and Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden. Mr Haitink has received many international awards in recognition of his services to music, including an honorary KBE and Companion of Honour in the United Kingdom, and the House Order of Orange-Nassau in the Netherlands.

Avec une carrière internationale qui se déploie depuis plus de cinquante ans, l'Amstellodamois Bernard Haitink est l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres de notre temps. Récemment nommé Chef principal de l'Orchestre symphonique de Chicago, il dirige la plupart des meilleurs orchestres mondiaux. Ainsi, il est invité fréquemment par les orchestres philharmoniques de Vienne et Berlin, sans compter les 25 ans qu'il a passés comme directeur musical à la tête de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Il est chef honoraire de l'Orchestre royal du Concertgebouw, chef émérite de l'Orchestre symphonique de Boston et membre honoraire de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il a enregistré abondamment chez Philips, Decca et EMI, notamment des intégrales Mahler, Bruckner et Schumann. Il a commencé récemment, chez LSO Live, l'enregistrement d'une intégrale Brahms.

Il a obtenu en 2004 un Grammy award pour son enregistrement de *Jenůfa* de Janáček avec l'Orchestre, les Solistes et le Chœur de l'Opéra royal de Covent Garden. Bernard Haitink a reçu de nombreuses récompenses internationales pour services rendus à la musique. Au Royaume-Uni, il est chevalier commandeur honoraire dans l'ordre de l'Empire britannique (KBE) et Compagnon d'honneur (CH). Aux Pays-Bas, il est chevalier dans l'ordre d'Orange-Nassau.

Mit einer sich über fünf Jahrzehnte erstreckenden Dirigierkarriere gehört der in Amsterdam geborene Bernard Haitink zu den berühmtesten Dirigenten, die derzeit aktiv sind. Vor kurzem wurde er zum Chefdirigenten des Chicago Symphony Orchestra ernannt. In seiner Laufbahn leitete er viele führende Orchester der Welt und stand als Musikdirektor 25 Jahre lang an der Spitze des Koninklijk concertgebouworkest in Amsterdam. Als Gastdirigent trat er häufig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern auf. Er ist Ehrendirigent des Koninklijk concertgebouworkest, emeritierter Dirigent des Boston Symphony Orchestra und Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker. Er dirigierte viele Einspielungen bei Philips, Decca und EMI wie zum Beispiel vollständige Zyklen von Mahler, Bruckner und Schumann. Vor kurzem begann er auch mit Aufnahmen für einen vollständigen Brahmszyklus beim LSO Live-Label. 2004 erhielt er einen Grammy-Preis für seine Aufnahme von Janáček's *Jenůfa* mit dem Orchester, den Solisten und dem Chor der Royal Opera, Covent Garden. Bernard Haitink erhielt viele internationale Auszeichnungen, die seine Verdienste für die Musik würdigen, wie zum Beispiel die vom britischen Königshaus verliehenen Ehrungen als Knight Commander of the British Empire und Companion of Honour sowie den vom niederländischen Königshaus Oranien-Nassau verliehenen Huisorde van Oranje.



London Symphony Orchestra

First Violins

Radoslaw Szulc GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Carmine Lauri
Nigel Broadbent
Michael Humphrey
Claire Parfitt
Jörg Hammann
Elizabeth Pigram
Ginette Decupyer
Maxine Kwok
Laurent Quenelle
Colin Renwick
Ian Rhodes
Sylvain Vasseur
Nicole Wilson
Nick Wright

Second Violins

Evgeny Grach
Tom Norris
Miya Ichinose
Sarah Quinn
Belinda McFarlane
Richard Blayden
David Ballesteros
Matthew Gardner
Philip Nolte
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Eleanor Fagg
Iwona Muszynska

Violas

Edward Vanderspar
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Maxine Moore
Natasha Wright
Regina Beukes
Peter Norriss
Robert Turner
Jonathan Welch
Gina Zagni

Duff Burns
Caroline O'Neil

Cellos

Moray Welsh
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennie Brown
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nick Gethin
Keith Glossop
Francis Saunders

Double Basses

Rinat Ibragimov
Colin Paris
Nick Worters
Patrick Laurence
Axel Bouchaux
Michael Francis
Tom Goodman
Gerald Newson

Flutes

Gareth Davies
Martin Parry

Oboes

Christopher Cowie
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough
Andrew Stowell

Horns

Timothy Jones
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Roderick Franks
Gerald Ruddock

Timpani

Adrian Bending*
Antonie Bedewi**

* Symphony No 4

** Symphony No 8

London Symphony Orchestra

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Sir Colin Davis became Principal Conductor in 1995 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. 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. En 1995, Sir Colin Davis en est devenu le Chef principal, inscrivants nom à la suite de ceux de Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. 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. Sir Colin Davis wurde 1995 in der Nachfolge von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen zum Chefdirigenten ernannt. 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, damit jedem die Möglichkeit gegeben wird, mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: **lso.co.uk**

LSO Live
London Symphony Orchestra
Barbican Centre
London EC2Y 8DS
T 44 (0)20 7588 1116
F 44 (0)20 7374 0127
E lsolive@lso.co.uk

For information on other LSO Live recordings and London Symphony Orchestra concerts visit **lso.co.uk**

Also available on LSO Live



Beethoven Symphony No 3 'Eroica' & Leonore Overture No 2
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0080) SACD (LSO0580) or download

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



Beethoven Symphonies Nos 5 & 1
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0090) SACD (LSO0590) or download

'... his fifth was a knockout'
Sunday Times (UK) concert review



Beethoven Symphonies No 6 'Pastoral' & No 2
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0082) SACD (LSO0582) or download

Editor's Choice
Gramophone Magazine



Beethoven Symphony No 9 'Choral'
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0092) SACD (LSO0592) or download

'a performance of shattering, visionary power'
The Guardian (UK) concert review



Beethoven Symphony No 7 & Triple Concerto
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0078) SACD (LSO0578) or download

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