



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 œuvres 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**

LSO0578



LSO Live

Beethoven

Symphony No 7

Triple Concerto

Bernard Haitink
Gordan Nikolitch
Tim Hugh
Lars Vogt
London Symphony Orchestra



Beethoven Symphony No 7 in A major, Op 92 (1811–1812)
Triple Concerto in C major for piano, violin and cello, Op 56 (1803–1804)

Bernard Haitink London Symphony Orchestra
Gordan Nikolitch violin **Tim Hugh** cello **Lars Vogt** piano

Symphony No 7 *

- 1 Poco sostenuto – Vivace 13'24"
- 2 Allegretto 7'41"
- 3 Presto 9'05"
- 4 Allegro con brio 8'30"

Triple Concerto **

- 5 Allegro 17'39"
- 6 Largo 5'01"
- 7 Rondo alla Polacca 13'13"

Total time 74'36"

Recorded live on *16 and 17 November 2005,
and **26 and 27 November 2005 at the Barbican, London

James Mallinson producer
****Jonathan Stokes** and ***Neil Hutchinson**
for *Classic Sound Ltd* balance engineers

Includes multi-channel 5.0 and stereo mixes
Cover photography: John Ross

The LSO is very grateful to the Clore Duffield Foundation for supporting this LSO Live recording and the concert performance on 17 November 2005 of Symphony No 7 in honour of the LSO's former Managing Director Sir Clive Gillinson CBE



SUPER AUDIO CD



Direct Stream Digital



Stereo Multi-ch



COMPACT disc 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 7 in A major, Op 92 (1811–12)

The movement titles and specific birdcalls of the 'Pastoral' Symphony are about as explicit as Beethoven got when it came to noting down 'meanings' for his major works. The man who first realised the symphony's universal expressive potentialities in the 'Eroica', and for whom extra-musical inspirations formed an important part of his creative thinking, was usually happy to let his music do the talking – 'the listener should be able to discover the situations himself', he wrote on sketches for the 'Pastoral'. And while few could deny that the 'Eroica' seems to embody a sense of rebirth, or that the Fifth marks out some kind of journey from darkness to light, the composer left no actual clues that he thought of them thus. It is the music which communicates these things so strongly that we feel we understand them.

Compared to the above symphonies, the Seventh is a little harder to pin down. The rhythms which dominate each one of its movements have given rise to one oft-quoted appraisal: Wagner's description of it as 'the apotheosis of the dance'. But could that not equally well be said of a Bach Suite? And by the time it has ended, has the Seventh Symphony not expressed a purer and freer form of euphoria than might primarily be associated with dancing? The modern Beethoven scholar David Wyn Jones has suggested that in this work Beethoven set himself the challenge of moulding a 'continuous, cumulative celebration of joy', and this seems a more accurate assessment than Wagner's. Yet even then, how exactly does the melancholy second movement fit in?

The perceptions of the Seventh's earliest audiences may well have been determined by the timing and circumstances of the premiere. It was first performed in December 1813 in the hall of Vienna University in a charity concert organised to raise funds for the widows and orphans of wounded soldiers. Austria and her allies had recently scored a significant victory over Napoleonic

forces at the Battle of Hanau, and the concert no doubt had a patriotic air; also on the programme was Beethoven's noisy battle-piece *Wellington's Victory*, and it would be no surprise if the jubilant Seventh was seen at first as another war celebration – the second movement could then even be a lament for the wounded of the type traditional in such pieces. But in fact it had been completed long before Hanau, in the spring of the previous year.

The Seventh starts with a massive slow introduction, the longest in any of Beethoven's symphonies. Its leisurely wind themes contain few hints of the energy soon to be unleashed, but there is a coiled-spring quality to the heavy accents and upward string scales which accompany them. When the main part of the first movement arrives, however, it is not with a rush but with a gentle slide into the principal theme, a lilting melody announced by the flute. This is also where we meet the movement's defining rhythmic unit, a three-note figure (think of the rhythm of the word 'Amsterdam') which from these unassuming beginnings gathers the power to dominate almost as obsessively, and in its way as powerfully, as the more famous four-note motif of the Fifth Symphony.

The second movement is one of the most striking in all of Beethoven's symphonies, and one of the most immediately influential. It was encored at the first performance – a testament no doubt both to its extraordinary affecting power and its 'stand-out' quality within the symphony – and it did not take long for it to make its mark on other composers. Its insistent slow march – actually a set of variations on a minor-key theme, twice interrupted by consolatory major-key episodes – soon found imitators. Schubert in particular returned many times both to its mood and to its characteristic long-short-short rhythm.

With the third movement, a *scherzo*, we return to the prevailingly joyful tenor of the work. The main sections are typically Beethovenian, a lithe and playful mix of light-footed passages and forte outbursts in the outer

sections, and deceptive simplicity in the twice-heard contrasting section, said to have been based on the melody of an Austrian pilgrim hymn.

In the finale the music reaches its peak of elation in an unstoppable swirl of ebullience and energy, driven along by off-beat accents and prodding repeated-note figures. It is a subtlety worth listening out for when, in the central development section, Beethoven makes the two-note accompaniment figure in the bass of the main theme a subject for discussion among the orchestra, but really for the listener there is little choice here but to abandon oneself to the music's engulfing exuberance.

Programme note © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Triple Concerto in C major for piano, violin and cello, Op 56 (1803–04)

'Did he who wrote the Ninth write thee?' The glib paraphrase of Blake by one writer from the first half of the last century is not at all untypical of the way in which Beethoven's affable Triple Concerto has been dispraised over the years. Yet despite its relative unpopularity with musicologists suspicious of its apparent lack of typically Beethovenian punch, the work has retained a place in the repertoire, and along with Mozart's Sinfonia Concertante for violin and viola, and Brahms's Double Concerto for violin and cello, is one of very few post-Baroque concertos for more than one soloist still to receive anything like regular performance.

It enjoyed a fair number of outings in Beethoven's day too, despite the appearance of having been carefully tailored to suit the particular talents of its original interpreters. Composed in 1803–04, it was intended for Beethoven's patron and piano pupil Archduke Rudolph, a good musician but a player of relatively modest ability, and thus it is that the piano-writing, for all its elegance and

good taste, lacks the kind of difficulty found in the solo concertos. The violin and cello parts, on the other hand, were written for top professional virtuosi – the violinist Carl August Siedler and the cellist and composer Anton Kraft, the man for whom Haydn had composed his D major Concerto – and this is reflected in the more technically demanding role these instruments are given. This was the line-up for the work's private premiere in 1804, and further performances followed with various combinations of soloists until the work was finally heard at a public concert for the first time in May 1808. Unfortunately it made a poor impression on that occasion, falling early victim (judging from the report of Beethoven's friend Schindler) to performers who 'undertook it too lightly'.

To more modern-day dismissals of the Triple Concerto as 'weak' Beethoven, the Twentieth-century writer Hans Keller once offered the answer that 'we have perhaps come to realise that Beethoven's imperfections are not lack of perfection, but absence of completeness – in view of things to come'. What was to come in this case, and soon, was the Fourth Piano Concerto and the Violin Concerto, both of them works whose laid-back spaciousness, and a few other details besides, owe something to the expansive nature of the Triple Concerto.

More importantly, however, the Triple Concerto has glories of its own. The very opening is quietly original, its first theme being announced mysteriously by cellos and basses on their own before becoming the basis of a drawn-out orchestral crescendo. It is with this theme that the soloists eventually enter one-by-one, but the movement has a wealth of melodic material as well as a few surprises, not the least being the triumphantly loud return to the main theme after the central development section.

The *Largo* (in A flat major) is lyrical and uncomplicated, its mood of tranquility set by a sublime opening cello solo, while the way in which it leads directly to the finale places it in the same category as its counterparts in the Violin Concerto and the Fourth Piano Concerto. The finale itself is a boisterous *Rondo* in the style of a *polonaise*,

a familiar enough style to us now thanks to Chopin, but in Beethoven's day a dance whose place in art-music was relatively new. The Polish flavour reaches its height in an ebullient episode about midway through, but the whole movement has a freshness and a vigour which make it a fitting conclusion to this relaxed yet expertly crafted work.

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° 7, en la majeur, Op 92 (1811–12)

S'agissant d'indiquer la « signification » de ses œuvres majeures, Beethoven ne fut jamais aussi explicite que lorsqu'il nota les titres de mouvements de la Symphonie « Pastorale » et les chants d'oiseaux spécifiques qu'elle fait entendre. L'homme qui le premier réalisa les possibilités expressives universelles de la symphonie avec l'« Eroica », et dont la pensée créatrice s'appuyait largement sur des sources d'inspiration extra-musicales, était généralement heureux de laisser sa musique exprimer ce qu'il avait à dire – « l'auditeur doit être à même de découvrir les situations par lui-même », écrivit-il sur les esquisses de la « Pastorale ». Et si l'on peut difficilement contester que l'« Eroica » semble incarner un sentiment de renaissance, ou que la *Cinquième* décrit une sorte de voyage de l'obscurité à la lumière, le compositeur ne laissa aucun indice permettant de penser qu'il concevait ces œuvres de la sorte. C'est la musique qui communique ces éléments avec une telle force que nous avons l'impression de les comprendre.

Comparée aux symphonies citées précédemment, la *Septième* est un peu plus difficile à définir avec exactitude. Les rythmes qui dominent chaque mouvement ont donné lieu à un jugement souvent cité : la description de la symphonie par Wagner comme une « apothéose de la danse ». Mais ne pourrait-on pas dire la même chose d'une suite de Bach ? Et, le temps qu'elle se déroule jusqu'à ses dernières mesures, la *Septième Symphonie* n'aura-t-elle pas exprimé une forme plus

pure et plus libre d'euphorie que celle que l'on peut en premier lieu associer à la danse ? Un exégète actuel de Beethoven, David Wyn Jones, a émis l'hypothèse que Beethoven s'est imposé à lui-même le défi de forger une « apologie continue, cumulative de la joie », et cette conclusion semble plus opportune que celle de Wagner. Mais, dans ce cas, comment la mélancolie du second mouvement vient-elle exactement s'intégrer ?

La perception qu'eurent de la *Septième Symphonie* ses premiers auditeurs a certainement été déterminée par la date et les circonstances de la création. Elle fut présentée en décembre 1813 dans la salle d'honneur de l'université de Vienne, à l'occasion d'un concert de charité destiné à lever des fonds pour les veuves et les orphelins de guerre. L'Autriche et ses alliés avaient récemment remporté une victoire décisive sur les armées napoléoniennes lors de la bataille de Hanau, et le concert avait sans nul doute un parfum patriotique : au même programme était inscrite une œuvre bruyante et martiale, *La Bataille de Vittoria*, et l'on ne doit pas s'étonner que la jubilante Septième ait pu être considérée comme une autre célébration de la guerre – le deuxième mouvement pouvant même passer pour la plainte d'un soldat blessé comme on en trouve traditionnellement dans de telles pièces. Mais, en fait, la symphonie avait été achevée bien avant Hanau, au printemps de l'année précédente.

La *Septième* commence avec une introduction lente imposante, la plus longue de toutes les symphonies de Beethoven. Les thèmes tranquilles énoncés aux vents laissent peu entrevoir l'énergie qui s'apprête à déferler, mais les accents pesants et les gammes ascendantes de cordes qui les accompagne agissent comme des ressorts. Néanmoins, lorsque arrive la section principale du premier mouvement, ce n'est pas d'une manière précipitée mais par le biais d'un glissement tout en douceur vers le thème principal, une mélodie élégamment rythmée qu'énonce la flûte. C'est à ce moment, également, que l'on découvre la cellule rythmique sur laquelle repose tout le mouvement, un motif de trois notes (dont la première est typiquement allongée). Après des débuts

modestes, ce motif accumule de la vigueur jusqu'à tout envahir d'une manière aussi obsessionnelle, et à sa façon aussi puissante que le fameux motif de quatre notes de la *Cinquième Symphonie*.

Le second mouvement est un des plus saisissants de toutes les symphonies de Beethoven, et l'un de ceux qui eut le retentissement le plus immédiat. Il fut bissé à la création – ce qui témoigne, sans aucun doute, à la fois de son extraordinaire pouvoir d'émotion et de sa position saillante au sein de la symphonie – et il passa peu de temps avant qu'il n'imprime sa marque sur les autres compositeurs. Cette marche lente et insistante – en fait une série de variations sur un thème dans une tonalité mineure, interrompue à deux reprises par des épisodes consolateurs dans le mode majeur – se trouva bientôt des imitateurs. Schubert, en particulier, renoua de nombreuses fois à la fois avec son atmosphère et avec son rythme caractéristique, une longue suivie de deux brèves.

Avec le troisième mouvement, un *scherzo*, on revient au caractère joyeux qui prévalait dans l'ensemble de l'œuvre. Les grandes sections qui s'en dégagent sont typiquement beethovéniennes, un mélange alerte et enjoué de passages légers et d'éclats forte pour ce qui des sections extérieures, et une simplicité trompeuse dans la section médiane qui vient par deux fois faire contraste, et reposerait sur une hymne de pèlerins autrichienne.

Dans le finale, la musique atteint son maximum d'allégresse, dans un tourbillon irrésistible de bouillonnement et d'énergie, propulsée par des accents décalés et des motifs en notes répétées. L'une des subtilités dignes d'attention est le moment où Beethoven, dans le développement central, fait d'une figure accompagnatrice de deux notes, à la basse du thème principal, le sujet d'une discussion de tout l'orchestre ; l'auditeur n'a pas d'autre choix, alors, que de s'abandonner à l'exubérance d'une musique qui submerge tout.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Triple Concerto en ut majeur, pour piano, violon et violoncelle, Op 56 (1803–04)

« C'est l'auteur de la *Neuvième Symphonie* qui a écrit cela ? » Cette paraphrase désinvolte de Blake, due à un écrivain de la première moitié du siècle dernier, est assez représentative de la manière dont l'affable *Triple Concerto* de Beethoven a été méprisé au cours des ans. Toutefois, malgré son impopularité relative auprès de musicologues que son manque apparent du punch caractéristique de Beethoven portait à la méfiance, l'œuvre s'est frayé une certaine place au sein du répertoire et, aux côtés de la *Sinfonia Concertante* de Mozart pour violon et alto et du *Double Concerto* de Brahms pour violon et violoncelle, c'est l'un des rares concertos pour plusieurs instruments postérieurs au baroque à s'être quelque peu maintenu au répertoire.

A l'époque de Beethoven, l'œuvre connut également un certain nombre d'exécutions, bien qu'elle semble avoir été taillée sur mesure pour s'adapter aux talents particuliers de ses premiers interprètes. Composé en 1803–04, le concerto était destiné à l'archiduc Rodolphe, mécène et élève en piano de Beethoven, un bon musicien mais un instrumentiste aux possibilités assez modestes ; c'est pourquoi l'écriture de piano, malgré son élégance et son bon goût, est privée de ces difficultés que l'on trouve habituellement dans les concertos pour un seul instrument. Les parties de violon et violoncelle, par ailleurs, s'adressaient à des virtuoses professionnels du meilleur niveau – le violoniste Carl August Siedler et le violoncelliste et compositeur Anton Kraft, celui-là même pour qui Haydn avait composé son Concerto en ré majeur – et cet état de fait disparaît dans les parties beaucoup plus exigeantes qui sont confiées à ces instruments. Telle était l'équipe rassemblée pour la création, assurée dans le cadre d'un concert privé en 1804. D'autres exécutions eurent lieu avec diverses combinaisons de solistes jusqu'à ce que l'œuvre fût enfin donnée dans le cadre d'un concert public en mai 1808. Malheureusement, elle fit alors mauvaise impression,

victime d'interprètes qui (à en croire le témoignage de Schindler, l'ami de Beethoven) « la prirent trop à la légère ».

A d'autres jugements dévalorisants émis plus récemment sur le *Triple Concerto*, le catalogant comme du Beethoven « faible », l'écrivain du XXe siècle Hans Keller opposa un jour cette réponse : « Nous en sommes peut-être arrivés à prendre conscience que les imperfections de Beethoven ne résultent pas d'un manque de perfection, mais de l'absence de complétude – si l'on considère les choses à venir ». Ce qui était alors à venir, et bientôt, c'était le *Quatrième Concerto pour piano* et le *Concerto pour violon*, deux œuvres dont l'ampleur tranquille, et quelques autres particularités, sont en partie redevables à la nature expansive du Triple Concerto.

Mais ce qui est plus important encore, c'est que le *Triple Concerto* a ses propres titres de gloire. Les toutes premières mesures sont originales dans leur douceur, violoncelles et basses énonçant le premier thème dans une atmosphère mystérieuse avant qu'il forme la base d'un long crescendo orchestral. C'est au son de ce thème que les solistes entrèrent tour à tour, mais le mouvement déploie un riche matériau mélodique et ménage quelques surprises, dont la moindre n'est pas le retour triomphal et bruyant du thème principal après la section de développement centrale.

Le *Largo* (en la bémol majeur) est lyrique et sans complication, son climat tranquille est instauré par le sublime solo de violoncelle initial. Il s'enchaîne directement au finale, comme c'est le cas dans le *Concerto pour violon* et le *Quatrième Concerto pour piano*. Le finale proprement dit est un *Rondo* énergique dans le style d'une polonaise, une danse qui, grâce à Chopin, nous est aujourd'hui assez familière mais qui à l'époque de Beethoven faisait des apparitions assez récentes dans la musique savante. Le parfum polonais atteint son maximum dans un bouillonnant épisode situé vers le milieu du mouvement ; mais l'ensemble de ce finale dégage une fraîcheur et une vigueur qui en font une conclusion

tout à fait appropriée à cette partition paisible, et témoignant toutefois d'un art consommé.

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 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) Sinfonie Nr. 7 in A-Dur, Op 92 (1811–12)

„Außermusikalische Bedeutungen“ verbalisierte Beethoven in seinen großen Werken nur mit den Satzüberschriften und einzelnen Vogelrufen der „Pastoralsinfonie“. Der Mann, der in der Eroica-Sinfonie zum ersten Mal das sinfonische Prinzip mit einem philosophischen Konzept verbunden hatte und für den außermusikalischen Anregungen einen wichtigen Teil seines kreativen Denkens bildeten, begnügte sich normalerweise damit, seine Musik selbst sprechen zu lassen. „Der Hörer soll die Situationen selbst erkennen können“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen], schrieb er auf die Skizzen seiner Pastoralsinfonie. Zwar würde kaum jemand bestreiten, dass die Eroica ein Gefühl der Wiedergeburt vermittelt oder die 5. Sinfonie eine Art Reise aus der Nacht zum Licht durchschreitet. Der Komponist hinterließ aber keine wirklichen Anhaltspunkte für ein sinfonisches Denken in solchen Begriffen. Die Musik selber kommuniziert diese Gedanken so stark, dass man sie zu verstehen glaubt.

Verglichen mit den oben genannten Sinfonien ist die Siebente ein bisschen schwerer festzumachen. Die jeden einzelnen Satz beherrschenden Rhythmen haben viele dazu veranlasst, Wagners Beschreibung der Sinfonie als eine „Apotheose des Tanzes“ zu wiederholen. Aber könnte man das nicht genauso gut über eine Suite Bachs sagen? Drückt die 7. Sinfonie am Ende nicht eine freiere und reinere Form der Euphorie als die aus, die man gewöhnlich mit Tanz assoziiert? Der derzeitige

lebende Beethoven-Forscher David Wyn Jones schlug vor, dass sich Beethoven in diesem Werk die Aufgabe gestellt habe, ein „anhaltendes, sich steigerndes Freudenfest“ zu schaffen. Das scheint eine bessere Einschätzung als die von Wagner zu sein. Aber selbst da fragt man sich, wie der melancholische zweite Satz eigentlich ins Bild passt.

Die Rezeption der Siebenten durch das Publikum der ersten Aufführungen wurde wohl durch die Zeit und Umstände der Premiere geprägt. Das Werk gelangte im Dezember 1813 in der Aula der Wiener Universität zur Uraufführung in einem Wohlfahrtskonzert, das zur Geldbeschaffung zur Unterstützung für die Witwen und Waisen gefallener Soldaten organisiert worden war. Österreich und seine Verbündeten hatten kurz zuvor in der Schlacht von Hanau einen bedeutenden Sieg gegen die napoleonischen Streitkräfte errungen, und das Konzert war patriotisch angehaucht. Auf dem Programm stand auch Beethovens geräuschvolles Schlachtgemälde *Wellingtons Sieg*. Niemanden würde es deshalb verwundern, wenn die jubelnde 7. Sinfonie zuerst als ein weiteres musikalisches Kriegsstück interpretiert worden wäre – der zweite Satz hätte so die Rolle eines in solchen Stücken üblichen Klageliedes auf die Verwundeten übernommen. Dieser Interpretation widerspricht allerdings die Tatsache, dass die Sinfonie lange vor Hanau, nämlich im Frühjahr des vorangegangenen Jahres abgeschlossen wurde.

Die 7. Sinfonie beginnt mit einer sehr ausgedehnten langsamen Einleitung, der längsten ihrer Art unter allen Sinfonien Beethovens. Die gemächlichen Holzbläserthemen lassen kaum auf den bald ausbrechenden Energieschall schließen, auch wenn es schon einen federnden Zug in den sie begleitenden schweren Akzenten und aufwärts gerichteten Läufen der Streicher gibt. Wenn der Hauptteil des ersten Satzes beginnt, geschieht das nicht in Eile, sondern mit einem sanften Hinübergleiten zum ersten Thema, einer fröhlichen, von der Flöte angekündigten Melodie. Hier stößt man auch auf das den Satz definierende rhythmische Motiv, ein Dreitonmotiv (mit

dem gleichen Rhythmus wie das Wort „Amsterdam“), das von diesen bescheidenen Anfängen an Kraft gewinnt und den Satz fast genauso besessen, und auf seine Art genauso kräftig, beherrscht wie das bekanntere Viertonmotiv der 5. Sinfonie.

Der zweite Satz gehört zu Beethovens bemerkenswertesten Sinfoniesätzen, der auch am unmittelbarsten Einfluss ausübte. Er wurde bei der Uraufführung wiederholt – zweifellos ein Zeugnis sowohl für seine Wirkungskraft als auch für seine Prägnanz innerhalb der Sinfonie – und es dauerte nicht lange, bis andere Komponisten die Idee aufnahmen. Dieser beharrliche langsame Marsch – eigentlich eine Variationsreihe über ein Thema in Moll, die zweimal von tröstenden Episoden in Dur unterbrochen wird – fand bald seine Nachahmer. Schubert im Besonderen bediente sich häufig seiner Stimmung und seines charakteristischen Rhythmus (lang-kurz-lang). Mit dem dritten Satz, einem Scherzo, kehren wir wieder zum maßgebenden freudigen Tenor des Werkes zurück. Die wichtigsten Teile sind typisch Beethoven: eine fröhliche und verspielte Mischung aus leichtfüßigen Passagen und lauten Ausbrüchen in den Außenabschnitten und eine täuschende Einfachheit im zweimal zu hörenden kontrastierenden Abschnitt. Vom letzteren sagt man, er würde auf der Melodie eines österreichischen Pilgerliedes beruhen.

Im Schlusssatz erreicht die Musik ihren Höhepunkt in einem unaufhaltsamen Strudel aus Überschwang und Energie, der von synkopierten Akzenten und anstachelnden Tonwiederholungsgesten vorangetrieben wird. Es lohnt sich, auf den Kunstkniff im mittleren Durchführungsabschnitt Acht zu geben, wo Beethoven die zum Hauptthema gehörende Begleitfigur im Bass aus zwei Noten zum Gegenstand eines musikalischen Austauschs im Orchester heranzieht. Allerdings wird dem Hörer wohl kaum etwas anderes übrig bleiben, als sich der mitreißenden Ausgelassenheit der Musik hinzugeben.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Tripelkonzert in C-Dur für Klavier, Violine,
Violoncello und Orchester, Op 56 (1803–04)

„Schrieb dich jener, der die Neunte schuf?“ [Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Englischen]. Die von einem Schriftsteller aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts oberflächlich paraphrasierte Äußerung Blakes ist so untypisch nicht für die abschätzende Beurteilung, die Beethovens freundliches Tripelkonzert über die Jahre hinweg erfuhr. Doch trotz seiner relativen Unbeliebtheit unter Musikwissenschaftlern, die angeblich die für Beethoven typische Durchschlagskraft vermissen, hat das Werk seinen Platz im Repertoire behauptet, und neben Mozarts Sinfonia concertante für Violine und Viola und Brahms' Doppelkonzert für Violine und Violoncello gehört Beethovens Tripelkonzert zu den wenigen Konzerten für mehr als einen Solisten seit dem Barock, die noch heute einigermaßen regelmäßig aufgeführt werden.

Auch zu Beethovens Zeiten nahm sich eine gehörige Anzahl von Interpreten des Tripelkonzerts an. Offensichtlich nahmen sie keinen Anstoß daran, dass das Werk den speziellen Talenten seiner ersten Interpreten sorgfältig auf den Leib geschneidert worden war. Das Tripelkonzert entstand 1803–04 für Beethovens Förderer und Klavierschüler, den Erzherzog Rudolph – ein guter Musiker mit allerdings relativ bescheidenen technischen Fähigkeiten. Deshalb mangelt es der Klavierstimme trotz ihrer Eleganz und ihres guten Geschmacks an der Art von Schwierigkeiten, denen man in den Klavierkonzerten begegnet. Die Violin- und die Violoncellostimme wurden dagegen für führende Berufsvirtuos*innen geschrieben, den Violinisten Carl August Siedler und den Cellisten und Komponisten Anton Kraft (für den Haydn sein D-Dur-Konzert komponiert hatte). Dieser Umstand spiegelt sich in der technisch schwierigeren Rolle dieser Instrumente wider. So sah die Besetzung für die Uraufführung 1804 in privaten Kreisen aus. Weitere Aufführungen mit diversen Kombinationen von Solisten folgten, bis das Werk endlich im Mai 1808 zum ersten Mal in einem

öffentlichen Konzert zu hören war. Leider hinterließ es bei diesem Anlass einen schlechten Eindruck und fiel schon so früh (wenn man dem Bericht von Beethovens Freund Schindler Glauben schenken kann) Interpreten zum Opfer, die „es sich zu leicht machten“.

Auf Bemerkungen aus jüngerer Zeit, die das Tripelkonzert als „schwachen“ Beethoven bezeichneten, gab Hans Keller, ein Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts, die Antwort: „Wir begreifen vielleicht allmählich, dass Beethovens Unvollkommenheit kein Mangel an Vollkommenheit, sondern eine Abwesenheit von Vollständigkeit ist – angesichts kommender Dinge“. Was in diesem Falle kommen sollte, und das bald, war das 4. Klavierkonzert und das Violinkonzert, beides Werke, deren entspannte Weiträumigkeit (wie auch ein paar andere Details) nicht zuletzt der großzügigen Natur des Tripelkonzerts verschuldet ist.

Wichtiger aber ist, dass das Tripelkonzert eigene Verdienste vorweisen kann. Schon der Anfang ist auf stille Weise originell. Das erste Thema wird mysteriös allein von den Violoncellos und Kontrabässen vorgestellt, bevor es die Grundlage für ein lang hinausgezogenes Orchestercrecendo bildet. Genau mit diesem Thema setzen die Solisten schließlich nacheinander ein. Nun ist der Satz mit einer Fülle melodischen Materials und einigen Überraschungen ausgestattet, von denen das nicht unbedeutendste Beispiel die triumphierend laute Rückkehr zum Hauptthema nach dem mittleren Durchführungsabschnitt ist.

Das Largo (in As-Dur) ist lyrisch und unkompliziert, sein ruhiger Ton wird von einer erhabenen Cellosolo-einleitung angestimmt. Die Art, mit der dieser Satz direkt zum Schlussatz übergeht, ordnet ihn der gleichen Kategorie wie die entsprechenden Sätze im Violinkonzert und 4. Klavierkonzert zu. Der Schlussatz selber ist ein stürmisches Rondo im Stile einer Polonaise, ein uns heute dank Chopin wohl vertrauter Tanzstil. Aber zu Beethovens Zeiten war die Polonaise in Kunstmusik noch relativ neu. Die polnische Färbung erreicht in

einer ausgelassenen Episode ungefähr in der Mitte ihren Höhepunkt. Der ganze Satz zeichnet sich durch eine Frische und Vitalität aus, die dieses entspannte und doch hervorragend gearbeitete Werk zu einem passenden Abschluss führen.

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 Tasteninstrumente) 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 zertritt 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, 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



Gordan Nikolitch violin

Gordan Nikolitch was born in 1968 and began studying the violin at the age of seven. He studied with the violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow, at the Basle Music Academy, obtaining his teaching diploma in 1987 and his diploma in solo violin studies in 1990.

He is the recipient of many international prizes and has performed as soloist with the Orchestra of the Suisse Romande, the Basle Radio Symphony Orchestra, the Combattimento Consort, Amsterdam and the Rotterdam Philharmonic. He is also a distinguished chamber musician, having appeared with many renowned ensembles, as well as with his own Vellinger Quartet. In February 2005 Gordan performed as soloist with the LSO at the Barbican in the Brahms Violin Concerto.

Gordan has recorded for the Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton and LSO Live labels, and plays a violin by Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Né en 1968, Gordan Nikolitch a commencé l'étude du violon à l'âge de sept ans. Il a été l'élève du violoniste et chef d'orchestre Jean-Jacques Kantorow à l'Académie de musique de Bâle, obtenant son diplôme d'enseignement en 1987 et son diplôme de virtuosité en 1990.

Il a remporté de nombreux prix internationaux et joué en soliste avec l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre symphonique de la Radio de Bâle, le Combattimento Consort d'Amsterdam et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. C'est aussi un excellent musicien de chambre, qui s'est produit avec de nombreuses formations renommées ainsi qu'avec son propre ensemble, le Quatuor Vellinger. En février 2005, il a joué le Concerto pour violon de Brahms LSO en soliste avec le LSO, au Barbican.

Gordan Nikolitch a enregistré pour les labels Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton et LSO Live. Il joue un violon de Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Gordan Nikolitch wurde 1968 geboren und begann im Alter von sieben Jahren mit dem Violinunterricht. Er studierte mit dem Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow an der Basler Musik-Akademie und erhielt 1987 sein Lehrdiplom und 1990 sein Solovioliplindiplom.

Er ist Preisträger vieler internationaler Wettbewerbe und trat als Solist mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Radiosinfonieorchester Basel, dem Combattimento Consort Amsterdam und dem Rotterdam Philharmonisch Orkest auf. Er ist auch ein hervorragender Kammermusikinterpret und spielte in vielen bekannten Ensembles sowie in seinem eigenen Vellinger-Quartett. Im Februar 2005 war Gordan Nikolitch Solist in einer Aufführung von Brahms' Violinkonzert mit dem London Symphony Orchestra in Londons Barbican Centre.

Gordan Nikolitch nahm Werke bei Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton und dem LSO Live Label auf und spielt auf einem Instrument des Geigenbauers Giuseppe Guarneri filius Andreae.



Tim Hugh cello

Tim Hugh is increasingly recognised as one of the finest, most dynamic and abundantly innovative cellists of his generation. After winning two medals, including the Bach Prize, at the Tchaikovsky Competition in Moscow, he has appeared with many of Europe's leading orchestras and worked with eminent conductors including Boulez, Haitink, Rostropovich, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn and Sir Andrew Davis.

His recording of the Brahms Double Concerto with the LSO and Haitink was Recording of the Week on Classic FM and Editor's Choice in *Gramophone* magazine. His recording of the Six Bach Suites has recently been released.

Tim played *Don Quixote* and the Haydn Cello Concerto during the LSO's 2004/05 Centenary Season at the Barbican and the Dvořák Concerto at the Gstaad Festival.

Tim Hugh s'impose jour après jour comme un des violoncellistes les plus fins, les plus énergiques et les plus imaginatifs et novateurs de sa génération. Après avoir remporté deux médailles, notamment le prix Bach, au Concours Tchaïkovski de Moscou, il s'est produit avec les plus grands orchestres européens et a travaillé avec des chefs d'orchestre éminents tels

que Boulez, Haitink, Rostropovitch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn et Sir Andrew Davis.

Son enregistrement du Double Concerto de Brahms avec le LSO et Haitink a été nommé Enregistrement de la semaine par Classic FM et Choix de la rédaction par le magazine *Gramophone*. Son enregistrement des six Suites de Bach est paru récemment.

Tim Hugh a joué Don Quichotte et le Concerto pour violoncelle de Haydn au Barbican Centre avec le LSO lors de la saison du Centenaire 2004/2005 et le Concerto de Dvořák au Festival de Gstaad.

Tim Hugh wird zunehmend als einer der feinsten, dynamischsten und bei weitem innovativsten Cellisten seiner Generation geschätzt. Nachdem er beim Tchaikowsky-Wettbewerb in Moskau zwei Medaillen, einschließlich des Bach-Preises, gewonnen hatte, trat er mit vielen führenden Orchestern Europas auf und spielte unter solchen berühmten Dirigenten wie Boulez, Haitink, Rostropowitsch, Menuhin, Pappano, Sir Colin Davis, Previn und Sir Andrew Davis.

Tim Hughs Aufnahme von Brahms' Doppelkonzert mit den London Symphony Orchestra unter Haitink wurde vom britischen Radiosender Classic FM zur Recording of the Week [Aufnahme der Woche] gekürt und von der Zeitschrift *Gramophone* als Editor's Choice [Wahl des Redakteurs] hervorgehoben. Seine Einspielung der sechs Bach-Suiten wurde vor kurzem veröffentlicht.

Tim Hugh war der Solist in Aufführungen von R. Strauss' *Don Quixote* und Haydns Violoncellokonzert in der 100. Spielze it des London Symphony Orchestra 2004/05 sowie in Dvořáks Violoncellokonzert beim Festival Gstaad.



© Anthony Parmelee

Lars Vogt piano

Lars Vogt has rapidly established himself as one of the leading pianists of his generation. Born in the German town of Düren in 1970, he first came to public attention when he won second prize at the 1990 Leeds International Piano Competition, and has since gone on to give major concerto and recital performances throughout Europe, Asia and North America.

In June 1998 Lars Vogt founded his own festival in Heimbach, Germany. Known as 'Spannungen' its huge success has been marked by the release of ten live recordings on EMI. He enjoys regular partnerships with colleagues such as Christian Tetzlaff and collaborates with actor Klaus-Maria Brandauer and comedian Konrad Beikircher.

Lars Vogt s'est rapidement imposé comme un des pianistes majeurs de sa génération. Né à Düren (Allemagne) en 1970, il s'est fait connaître en remportant en 1990 le Concours international de piano de Leeds. Depuis lors, il se produit en concerto et en récital sur les scènes majeures d'Europe, d'Asie et d'Amérique du Nord.

En juin 1998, Lars Vogt a fondé son propre festival à Heimbach (Allemagne), intitulé « Spannungen », festival dont le succès énorme s'est concrétisé par la publication

au disque de dix enregistrements en public (EMI). Il joue régulièrement avec des musiciens comme Christian Tetzlaff et collabore également avec l'acteur Klaus-Maria Brandauer et le comédien Konrad Beikircher.

Lars Vogt hat sich rapide zu einem der führenden Pianisten seiner Generation entwickelt. Er wurde 1970 in der deutschen Stadt Düren geboren, und weckte zum ersten Mal die öffentliche Aufmerksamkeit, als er 1990 den zweiten Preis beim Internationalen Klavierwettbewerb in Leeds gewann. Seitdem tritt er in Europa, Asien und Nordamerika als Solist in bedeutenden Klavierkonzerten auf und gibt seine eigenen Solokonzerte.

Im Juni 1998 gründete Lars Vogt in Heimbach, Deutschland sein eigenes Festival mit dem Titel „Spannungen“. Der riesige Erfolg des Festivals spiegelt sich unter anderem in der Veröffentlichung von 10 Live-Aufnahmen bei EMI wider. Lars Vogt genießt die regelmäßige Zusammenarbeit mit Kollegen wie zum Beispiel Christian Tetzlaff. Er tritt auch zusammen mit dem Schauspieler Klaus-Maria Brandauer und dem Komiker Konrad Beikircher auf.



© Kevin Leighton

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 Shostakovich avec l'Orchestre symphonique de Chicago.

Mit einer sich über mehr als fünf Jahrzehnte erstreckenden internationalen Dirigierkarriere gehört er 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**

Boris Garlitsky LEADER ¹
Carmine Lauri LEADER ²
Sylvain Vasseur
Claire Parfitt
Nigel Broadbent
Harriet Rayfield
Michael Humphrey
Robin Brightman
Ginette Decupyer
Jörg Hammann
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Colin Renwick
Ian Rhodes
Nicole Wilson
Julia Rumley
Lennox Mackenzie
Nicholas Wright

Second Violins

Evgeny Grach *
David Alberman
Tom Norris
Sarah Quinn

Philip Nolte
Richard Blayden
Norman Clarke
Matthew Gardner
Miya Ichinose
Belinda McFarlane
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
Gabrielle Painter

Violas

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

Cellos

Moray Welsh *
Rebecca Gilliver
Alastair Blayden
Jennie Brown
Ray Adams
Noel Bradshaw
Nicholas Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders

Double Basses

Rinat Ibragimov *
Colin Paris
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Axel Bouchaux
Michael Francis
Thomas Goodman
Gerald Newson
Nicholas Worters

Flutes

Jonathan Snowden **
Martin Parry

Oboes

Kieron Moore *
John Lawley

Clarinets

Andrew Marriner *
Chi-Yu Mo

Bassoons

Rachel Gough *
Christopher Gunia

Horns

David Pyatt *
Angela Barnes
John Ryan
Jonathan Lipton

Trumpets

Maurice Murphy *
Roderick Franks *
Gerald Ruddock

Timpani

Nigel Thomas *

* Principal

** Guest Principal

¹ Triple Concerto
² Symphony No 7

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 Iso.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 Iso.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: Iso.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@Iso.co.uk
W Iso.co.uk

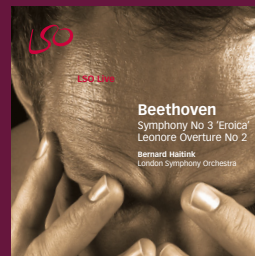
Also available on LSO Live

Beethoven Symphonies Nos 2 & 6
Bernard Haitink conductor
SACD (LSO0582)



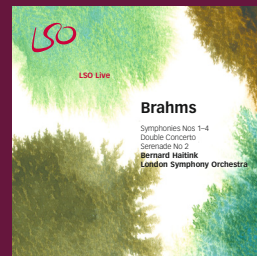
'... pure music-making by a great conductor and an orchestra that responds magnificently to his every request'
Classicalsource.com, November 2005

Beethoven Symphony No 3,
Leonore Overture No 2
Bernard Haitink conductor
SACD (LSO0580)



'To experience Haitink conducting is to witness a master at work'
Daily Telegraph (UK), 19 November 2005

Brahms Symphonies Nos 1-4
Bernard Haitink conductor
4CD (LSO0070)



'a revelatory re-interpretation by an orchestra and conductor among the world's finest, on the very top of their form'
The Observer (UK), 25 April 2004

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