LSO Live

Beethoven

Symphony No 3 'Eroica'
Leonore Overture No 2

Bernard Haitink
London Symphony Orchestra

Beethoven Symphony No 3 in E flat major, Op 55 'Eroica' (1803)
Leonore Overture No 2 (1805)
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 3 'Eroica'*

1 Allegro con brio 17'49"
2 Marcia funebre: Adagio assai 14'22"
3 Scherzo and Trio: Allegro vivace 5'54"
4 Finale: Allegro molto 11'06"

5 **Leonore Overture No 2**** 15'00"

Total time 74'13"

*Recorded live on 21 and 22 November 2005
**Recorded live on 16 and 17 November 2005 at the Barbican, London

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

℗2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK
©2006, London Symphony Orchestra Ltd, UK

A high density DSD (Direct Stream Digital) recording
This recording is also available on CD (LSO0080) and hybrid-SACD (LSO0580)

Cover photography: John Ross

Photo: Alberto Venzago

Symphony No 3 in E flat major, Op 55 'Eroica' (1803)

Only a year separates the completion of Beethoven's Second Symphony from that of his Third, yet in that time the composer made an enormous leap forward that left his contemporaries gasping in his wake. It was not just that the 'Eroica' ('Heroic') expanded the physical size of the symphony to hitherto unknown dimensions; it also imbued the genre with a new and gigantic message, turning it into an artistic and philosophical statement that transcended any of its previously accepted functions. For here Beethoven used the symphony to express nothing less than his abiding faith in mankind's capacity for greatness.

The figure with whom he most associated greatness when he wrote the work in 1803 was Napoleon. At that time Napoleon seemed to embody the republican ideals of many of Europe's intellectuals, but when he crowned himself Emperor in 1804 Beethoven angrily deleted his name from the title-page of the score, where he had been cited as dedicatee. Yet heroism – personal and idealistic – did not lose its significance for the composer. His own claim to artistic heroic status could hardly be doubted after his emergence from the near-suicidal despair of 1802 with creativity unimpaired, and the spiritual rebirth this represented is outlined in the four movements of the 'Eroica': the first a titanic struggle; the second a tragic funeral march; the third a joyous renewal of life; and the last a confident and triumphant affirmation of the power of Man. It was with this realisation of the extra-musical autobiographical potential of the symphony that Beethoven was to set the ideological tone for the next hundred years of symphonic writing

As in the Second Symphony, Beethoven's expansion of the genre's dimensions here makes use of the conventional building blocks, but in the 'Eroica' the familiar is made to sound impressively different. The opening chords are almost startlingly terse, while in its smooth spaciousness the main theme is like no main theme ever written before. The central development section is a long and brutal battle, but leads to a return to the main theme that is hushed and mysterious. After all this, the movement's long, gently developmental coda is nothing less than a structural necessity.

The second movement – the funeral march – makes large-scale use of what is basically a simple design. Three immensely slow, grief-stricken outer sections frame a vainly hopeful major-key 'trio', a solemn double fugue and a cataclysmic orchestral upheaval. There is another long coda, at the end of which, in one of the symphony's most radical gestures, the music literally disintegrates, seemingly incapable of consolation.

But all is not lost. The Scherzo now steals in almost imperceptibly on the woodwind and strings, to be joined eventually by the full orchestra. The Trio does not do much to calm the celebrations, though it is less frantic, and the repeat of the first section is no mere formal nicety but a winding-up of the euphoria, with the orchestra at one point almost falling over itself with glee.

The Finale is one movement in which Beethoven did create a new formal design – a unique combination of variation form, passacaglia and rondo. After a noisy orchestral opening, the movement's early progress from stark bass-line to dance-like tune is borrowed from an earlier set of piano variations on a theme from Beethoven's music for the ballet *The Creatures of Prometheus*. The theme itself does not appear until the third variation, where it is played by the oboe, but by then the music has already begun to acquire an unstoppable feel. Eventually a slower variation brings the movement a dignity more befitting of the work's heroic subject, before a return of the orchestral introduction sweeps the music into a joyful coda.

The story of the *Prometheus* ballet had concerned a figure who creates two beings with the aid of fire stolen from the gods and then instructs them in human arts and passions. As a representation of the creative artist's role as educator and civilising influence, it could hardly have failed to appeal to Beethoven; by making such direct reference to it, how better could he have concluded this masterly symphonic self-portrait?

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

Photo: Alberto Venzago

Photo: Alberto Venzago

Symphonie n° 3, en mi bémol majeur, op. 55, «Eroica» (1803)

Une année seulement sépare l'achèvement de la Deuxième Symphonie de Beethoven de celui de la Troisième, mais au cours de ce laps de temps le compositeur fit un bond prodigieux en avant, qui le plaça hors d'atteinte de ses contemporains. Non seulement l'«Eroica» («Héroïque») portait physiquement la symphonie à des dimensions inconnues jusqu'alors; mais elle faisait en outre de ce genre le porteur d'un message nouveau et gigantesque, lui donnant une dimension artistique et philosophique qui transcendait tous les rôles qui lui étaient jusque-là reconnus. Car Beethoven utilisait ici la symphonie pour exprimer rien de moins que sa foi inébranlable en l'aptitude à la grandeur de l'humanité.

Au moment où il écrivit l'ouvre, en 1803, le personnage auquel il associait le plus volontiers cette idée de grandeur était Bonaparte. A cette époque, celui-ci donnait l'impression d'incarner les idéaux républicains de nombreux intellectuels européens; mais, lorsqu'il se fit couronner empereur en 1804, Beethoven furieux effaça son nom de la première page de la partition, où il figurait jusque-là en tant que dédicataire. Toutefois, pour le compositeur, l'héroïsme – de la personne et des idées – n'avait rien perdu de sa signification. Sa propre revendication d'un statut héroïque de l'artiste peut difficilement être mis en doute, si l'on considère la manière dont il a émergé, en 1802, d'un désespoir presque suicidaire, retrouvant une créativité intacte. La renaissance spirituelle que cela représentait est illustrée dans les quatre mouvements de l'«Eroica»: le premier, lutte titanesque; le second, tragique marche funèbre; le troisième, joyeux retour à la vie; et le dernier, affirmation de la puissance de l'Homme pleine de confiance et de force. En réalisant ainsi le potentiel extramusical et autobiographique de la symphonie, Beethoven jetait les bases idéologiques de l'écriture symphonique pour les cent ans à venir.

L'«Eroica», où Beethoven donne au genre de nouvelles dimensions, est construite sur la base des sections conventionnelles que l'on rencontrait dans la Deuxième Symphonie. Mais ici, les éléments familiers sont conçus pour sonner avec une nouveauté frappante. Les accords initiaux sont d'un laconisme assez saisissant, tandis que, par son aspect lisse et son ampleur, le thème principal ne ressemble à aucun autre thème principal écrit auparavant. Le développement central est une bataille longue et brutale, mais il conduit à un retour du thème principal étouffé et mystérieux. Après tout cela, la longue coda du mouvement, au léger caractère de développement, est tout sauf une nécessité structurelle.

Le deuxième mouvement – la marche funèbre – fait un usage développé d'un élément qui n'est, à la base, qu'une simple cellule. Trois sections à la lenteur extrême, envahies de chagrin, encadrent un «trio» dans une tonalité majeure à l'espérance vaine, une double fugue solennelle et un cataclysme orchestral. Il y a une autre longue coda, à la fin de laquelle, dans l'un des gestes les plus radicaux de la symphonie, la musique se désintègre littéralement, comme incapable de consolation.

Pourtant, tout n'est pas perdu. Le Scherzo s'installe à pas feutrés, presque imperceptiblement, aux bois et aux cordes, pour se déployer finalement dans l'orchestre au complet. Le Trio ne fait rien pour calmer les festivités, même s'il est moins frénétique. La reprise de la première partie n'est pas une simple subtilité formelle, mais une péroraison euphorique, l'orchestre s'écroulant presque sur lui-même de jubilation.

Le Finale est un mouvement où Beethoven crée un schéma formel nouveau – une combinaison unique entre variations, passacaille et rondo. Après une bruyante introduction orchestrale, le début du mouvement, de la ligne de basse rigide à la sorte d'air à danser, est emprunté à un ensemble de variations pour piano antérieures sur un thème issu d'un ballet de Beethoven, *Les Créatures de Prométhée*. Le thème lui-même n'apparaît pas avant la troisième variation, où il est joué par le hautbois, mais à ce moment la musique a déjà commencé à se forger une ambiance que plus rien ne contraindra. Finalement, une variation plus lente rend le mouvement à une dignité plus conforme au sujet héroïque de l'ouvre, avant que le retour de l'introduction orchestrale n'emporte la musique vers une joyeuse coda.

L'histoire du ballet de *Prométhée* est celle d'un personnage qui crée deux êtres à l'aide du feu volé aux dieux puis leur enseigne les arts et les passions des hommes. Cette représentation du rôle créatif de l'artiste comme éducateur, et de son influence civilisatrice, ne pouvait manquer de séduire Beethoven; comment pouvait-il mieux conclure son magistral autoportrait symphonique qu'en y faisant référence aussi directement?

Notes de programme © Lindsay Kemp

Ouverture Leonore II (1805)

Beethoven ne composa qu'un seul opéra, mais il le révisa à deux reprises et composa pour lui quatre ouvertures différentes. A sa création à Vienne il y a presque exactement deux siècles, le 20 novembre 1805, *Fidelio* ne tint l'affiche que trois soirs, et au printemps suivant une version abrégée rebaptisée *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (Léonore, ou Le Triomphe de l'amour conjugal) ne fut donnée que deux fois. L'ouvrage attendit 1814 pour être de nouveau représenté, cette fois sous la forme qui allait le rendre populaire et sous son titre retrouvé de *Fidelio*.Les quatre versions de l'ouverture diffèrent suffisamment pour laisser penser que les doutes de Beethoven ne concernaient pas tant la qualité musicale que la fonction même des morceaux. A l'évidence, son intention originelle était de composer un prélude à programme qui préfigurât le drame à venir et la musique qui l'accompagnait, à la manière des ouvertures que l'on trouvait dans l'opéra français contemporain. L'ouverture conçue pour la version de 1805 (connue sous le titre de *Leonore* II) est grandiose et dramatique, mais son architecture est lâche; pour la révision de 1806, Beethoven écrivit l'ouverture *Leonore* III qui, tout en reprenant une bonne part du matériau musical de l'original, était plus concise et d'une forme mieux maîtrisée. Les deux ouvertures postérieures, *Leonore* I et *Fidelio*, sont toutefois plus courtes et dans une veine plus légère, moins liées au drame; et si, pour cette raison, nous pouvons estimer de bon droit que Beethoven jugea les numéros 2 et 3 trop impérieux pour le cadre d'un opéra, c'est précisément l'équilibre dont témoignent ces deux pages, clairement parentes, entre la force de suggestion dramatique et la clarté structurelle qui en a fait les plus populaires, au concert, des quatre ouvertures *Leonore/Fidelio*. En tant que telles, elles sont en effet les ancêtres du poème symphonique du XIXe siècle.

L'opéra repose sur un épisode véridique de la Révolution française: Florestan, un prisonnier politique, est aidé dans sa fuite par son épouse Léonore, qui s'est courageusement fait engager comme gardien de prison, déguisée en homme sous le nom de Fidelio. *Leonore* II évoque ces événements avec simplicité et puissance. Une introduction lente à l'harmonie incertaine nous dépeint le donjon, la présence de Florestan étant indiquée par une référence, aux clarinettes, cors et bassons, à son air désespéré du début de l'acte II. Lorsque arrive la section vive, c'est au son d'une mélodie bondissante et héroïque associée à Léonore, qui mène ensuite à une variante chaleureuse et romantique de l'air de Florestan. Plus tard, Beethoven importe un coup de théâtre directement de l'opéra: deux appels de trompette en coulisse signalent que le couple va être sauvé de manière imminente, et l'ouverture s'achève dans une joie pleine d'emphase.

Notes de programme © Lindsay Kemp

Sinfonie Nr. 3 in Es-Dur, op. 55 „Eroica" (1803)

Nur ein Jahr liegt zwischen dem Abschluss der Komposition von Beethovens 2. und 3. Sinfonie, doch entwickelte sich der Komponist in dieser Zeit so gewaltig weiter, dass es seinen Zeitgenossen die Sprache verschlug. Die „Eroica" („Heroische") erweiterte nicht nur die messbaren Parameter einer Sinfonie auf damals unbekannte Ausmaße, sie stattete die Gattung auch mit einer neuen und gigantischen Botschaft aus. Eine Sinfonie war nun eine künstlerische und philosophische Äußerung, die alle ihre zuvor anerkannten Funktionen überschritt. Von diesem Moment an nutzte Beethoven die Sinfonie, um nichts Geringeres als seinen anhaltenden Glauben an das menschliche Vermögen für Großes auszudrücken.

Die Gestalt, die Beethoven 1803, als er das Werk schrieb, am meisten mit Großem assoziierte, war Napoleon. Zu jener Zeit schien Napoleon die republikanischen Ideale vieler europäischer Intellektueller zu verkörpern. Aber als sich jener 1804 selbst zum Kaiser krönte, strich Beethoven wütend dessen Namen auf dem Titelblatt der Partitur, wo Napoleon als Widmungsträger gestanden hatte. Heldentum – persönliches und idealistisches – verlor für den Komponisten jedoch nicht seine Bedeutung. An Beethovens eigenem erfolgreichem heroischem Ringen als Künstler kann es nach der Überwindung der fast selbstmörderischen Verzweiflung von 1802 keinen Zweifel geben. Diese Verzweiflung tat seiner Kreativität allerdings keinen Abbruch. Die dabei zum Ausdruck kommende geistige Wiedergeburt wird in den vier Sätzen der „Eroica" nachgezeichnet. Der erste Satz ist ein titanischer Kampf, der zweite ein tragischer Trauermarsch, der dritte ein froher Jungbrunnen und der letzte eine selbstsichere und triumphierende Bestätigung menschlicher Kraft. Mit dieser Umsetzung des außermusikalischen Potentials einer Sinfonie sollte Beethoven den ideologischen Ton in den Sinfoniekompositionen der nächsten 100 Jahre bestimmen.

Wie in der zweiten Sinfonie erweitert Beethoven die Gattungsdimensionen mit konventionellen Bausteinen, aber in der „Eroica" wird das Vertraute so behandelt, dass es erstaunlich neu klingt. Die Anfangsakkorde sind fast erschreckend markant, während das Hauptthema mit seiner geschmeidigen Großräumigkeit in der Musikgeschichte bis dahin nicht seinesgleichen hatte. Der zentrale Durchführungsabschnitt ist eine lange und brutale Schlacht, führt aber zur Rückkehr des Hauptthemas, das sich hier verhalten und mysteriös gibt. Nach all diesen Ereignissen ist die lange, sanfte Koda des Satzes mit ihren Durchführungsphasen nichts Geringeres als eine strukturelle Notwendigkeit.

Der zweite Satz, ein Trauermarsch, bedient sich großzügig eines im Grunde genommen einfachen Aufbaus. Drei außerordentlich langsame, kummervolle Abschnitte bilden einen Rahmen für ein vergebens hoffnungsvolles Trio in Dur, eine feierliche Doppelfuge und einen katastrophalen Orchesteraufruhr. Es erklingt wieder eine lange Koda. An ihrem Ende löst sich die Musik in einer der radikalsten Gesten der Sinfonie sprichwörtlich auf, als wäre sie zum Trost nicht fähig.

Aber noch ist nicht alles verloren. Das Scherzo schleicht sich fast unbemerkt auf den Holzbläsern und Streichern ein, denen sich schließlich das volle Orchester anschließt. Das Trio unternimmt nicht viel, um die Feierlichkeiten zu dämpfen, auch wenn es nicht so wild ist. Die Wiederholung des ersten Abschnitts ist keine formale Höflichkeit, sondern dient zur Entspannung der Euphorie, wo das Orchester an einer Stelle vor Freude fast platzt.

Mit dem Schlusssatz schuf Beethoven tatsächlich eine neue Form – eine einzigartige Kombinationaus Variation, Passacaglia und Rondo. Nach einer geräuschvollen Orchestereinleitung entwickelt sich der Satz anfänglich von einer düsteren Basslinie zu einer tänzerischen Melodie. Dieser musikalische Verlauf wurde aus einer früheren Klaviervariationsreihe über ein Thema aus Beethovens Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* übernommen. Das Thema selber taucht erst in der dritten Variation auf, wo es von der Oboe gespielt wird. Da ist die Musik allerdings schon unaufhaltsam in Schwung gekommen. Schließlich vermittelt die langsame Variation dem Satz eine Würde, die dem heroischen Werkthema besser gerecht wird, bevor eine Rückkehr der Orchestereinleitung die Musik zu einer freudigen Koda hinwegfegt.

Die Handlung im *Prometheus*-Ballett drehte sich um eine Gestalt, die mit Hilfe des von den Göttern gestohlenen Feuers zwei Wesen schafft und ihnen die Künste und Leidenschaften der Menschen beibringt. Das Rollenbild des kreativen Künstlers als Pädagoge und humanisierender Einfluss hat Beethoven sicherlich beeindruckt. Besser als mit solch einer direkten Bezugnahme hätte Beethoven dieses meisterhafte sinfonische Selbstporträt wohl kaum beschließen können.

Einführungstext © Lindsay Kemp

Photo: Alberto Venzago

Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 (1805)

Beethoven komponierte nur eine Oper. Doch die überarbeitete er zweimal. Zudem schrieb er für sie vier Ouvertüren. Die erste Inszenierung des *Fidelios*, die in Wien vor fast genau 200 Jahren am 20. November 1805 ihre Premiere erlebte, kam nur dreimal zur Aufführung, und die gekürzte Fassung unter dem Titel *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* war im folgenden Frühjahr nur zweimal zu sehen. Erst 1814 tauchte die Opera wieder auf, diesmal in der nunmehr bekanntesten Fassung und wieder unter dem alten Titel *Fidelio*.

Die vier Fassungen der Ouvertüre sind ausreichend unterschiedlich, dass sie die Annahme rechtfertigen, Beethovens Zweifel hätten sich weniger um musikalische Qualität als um Funktion gedreht. Ursprünglich hegte er offensichtlich die Absicht, ein programmatisches Vorspiel zu liefern, welches im Stile der damaligen französischen Opernouvertüren das bevorstehende Drama und dessen Musik vorwegnehmen sollte. Das Vorspiel zur 1805er Fassung (als *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 2 bekannt) ist grandios und dramatisch, aber seine Architektur ist locker. Für die 1806er Fassung schuf Beethoven die *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 3, die, auch wenn sie immer noch einen Großteil des originalen Materials enthält, einen viel bündigeren und formal stärker ausgerichteten Eindruck hinterlässt. Sowohl die darauf folgende *Leonoren*-Ouvertüre, die tatsächlich als Nr. 1 bezeichnet wird, wie auch die *Fidelio*-Ouvertüre sind noch kürzer und wirken leichter und unabhängiger. Zwar können wir annehmen, dass Beethoven die Ouvertüren Nr. 2 und 3 mit ihrem Operngestus als zu theatralisch empfand. Aber genau die Balance, die diese eng verwandten Werke zwischen kräftigem, dramatischem Gestus und struktureller Klarheit halten, führte dazu, dass sie sich unter den *Leonoren/Fidelio*-Ouvertüren im Konzertsaal einer größeren Beliebtheit erfreuen. Als solche theatralischen Konzertstücke sind sie gewissermaßen Vorläufer der sinfonischen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Die Oper beruht auf einem wahren Ereignis aus der Französischen Revolution: Florestan, ein politischer Gefangener, wird von seiner Frau Leonore zur Flucht verholfen. Verkleidet als Mann hat sie unter dem Decknamen Fidelio mutig einen Dienst als Gefängniswärter angenommen. Die *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 2 zeichnet diese Ereignisse mit beeindruckender Einfachheit nach. Eine langsame, harmonisch blind tastende Einleitung verweist auf einen Kerker. Die Gegenwart Florestans wird von den Klarinetten, Hörnern und Fagotten mit einem Hinweis auf Florestans verzweifelte Arie aus dem Beginn des zweiten Akts angedeutet. Der sich daran anschließende schnelle Abschnitt zeichnet sich durch eine springende, heroische Melodie für Leonore aus, die dann in eine warm romantische Transformation der Florestanarie übergeht. Später übernimmt Beethoven einen dramatischen Moment direkt aus der Oper: zwei Trompeten hinter der Bühne kündigen die bevorstehende Rettung des Paares an. Darauf endet die Ouvertüre in einer Stimmung emphatischer Freude.

Einführungstext © Lindsay Kemp
Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Composer biography

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 financa ses études auprés des meilleurs musiciens de la cour de Bonn. Au début des années 1780, Beethoven avait écrit ses premiéres compositions, toutes pour le clavier. Avec la dégradation de l'état de son pére, alcoolique, il assura la subsistance de sa famille en devenant musicien ą la cour.

Encouragé par le prince-archevêque, il se rendit ą Vienne pour y étudier auprés de Joseph Haydn. Il se brouilla avec son célébre mentor lorsque celui-ci découvrit qu'il prenait des leçons en secret auprés de plusieurs autres professeurs. Bien que Maximilian Franz ait renoncé ą payer l'éducation de Beethoven ą Vienne, le talentueux musicien avait déją reçu le soutien de quelques-uns des plus riches mécénes de la ville. Les concerts qu'il donna en 1795 rencontrérent le succés 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 ą la composition ou ą l'exécution de ses propres œuvres. En 1800, Beethoven commenca ą se plaindre de surdité mais, malgré la souffrance physique et morale que lui causaient acouphénes, maux d'estomac chroniques, problémes de foie et la bataille judiciaire pour la garde de son neveu, qui s'était envenimée, il mena ą bien une série de nouvelles ouvres remarquables, notamment la *Missa solemnis*, les derniéres symphonies, les derniers quatuors ą cordes et les derniéres sonates pour piano. On pense que 10 000 personnes suivirent son cortége funébre 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 omponistengenerationen und andere Künstler, die in den heroischen Aspekten von Beethovens ersönlichkeit und der profunden Humanität seiner Musik Anregung fanden.

Kurzbiographie © Andrew Stewart
Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Bernard Haitink conductor

With an international conducting career that has spanned more than five decades, Amsterdam-born Bernard Haitink is one of today's most celebrated conductors. 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* withthe 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 'Orchestre, les Solistes et le Chour de l'Opéra royal de Covent Garden. Bernard Haitink a reçu de nombreuses récompenses nternationales 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 oncertgebouworkest in Amsterdam. Als Gastdirigent trat er häufig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern auf. Er ist Ehrendirigent des Koninklijk oncertgebouworkest, 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.

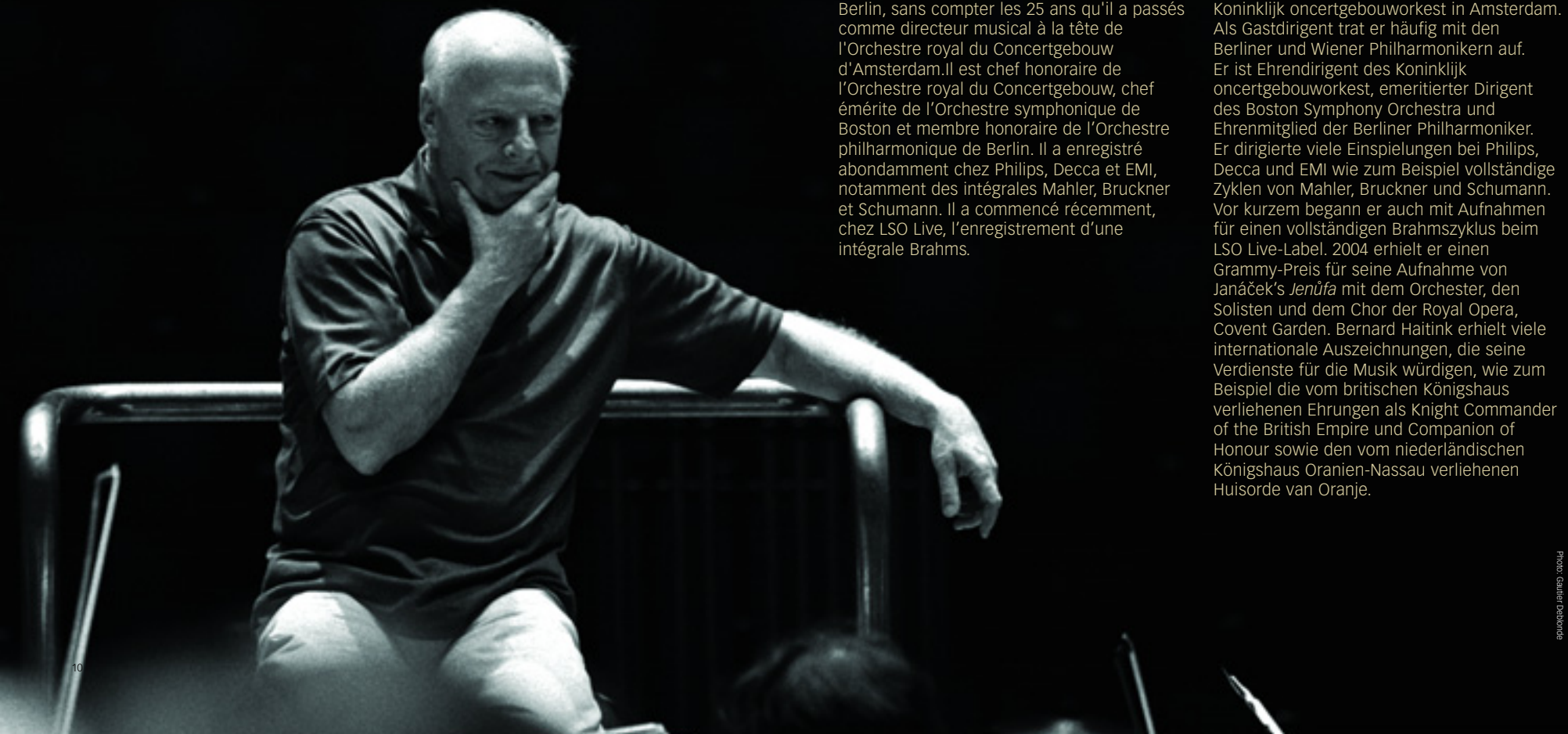

Photo: Gautier Deblonde

London Symphony Orchestra

First Violins
Boris Garlitsky GUEST LEADER
Lennox Mackenzie
Sylvain Vasseur
Claire Parfitt
Nigel Broadbent
Jörg Hammann
Harriet Rayfield
Michael Humphrey
Robert Brightman
Ginette Decupyer
Maxine Kwok
Elizabeth Pigram
Laurent Quenelle
Colin Renwick
Ian Rhodes
Nicole Wilson
Nicholas Wright
Julia Rumley

Second Violins
Evgeny Grach
Tom Norris
Sarah Quinn
Norman Clarke
Philip Nolte
Richard Blayden
Matthew Gardner
Miya Ichinose
Belinda McFarlane
Andrew Pollock
Paul Robson
Stephen Rowlinson
Louise Shackelton
David Goodall
Joyce Nixon
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
Mary Bergin
Noel Bradshaw
Nick Gethin
Keith Glossop
Hilary Jones
Francis Saunders

Double Basses
Rinat Ibragimov
Colin Paris
Nick Worters
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Axel Bouchaux
Michael Francis
Tom Goodman
Gerlad Newson

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

Trombones
Mark Templeton
James Maynard
Keith McNicol

Timpani
Nigel Thomas

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, inscrivantson 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 challplattenaufnahmen 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

Also available on **LSO Live**

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

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

Beethoven Symphonies Nos 4&8
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0087) SACD (LSO0587)

'... he can harness the music's energy so securely and to such gripping effect'
Daily Telegraph (UK)

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

'His Fifth was a knockout'
Sunday Times (UK)

Beethoven Symphony No 9
Bernard Haitink conductor
CD (LSO0092) SACD (LSO0592)

'The conclusion to Bernard Haitink's Beethoven cycle with the London Symphony Orchestra was its crowning glory'
The Guardian (UK)

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

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

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