



CHANDOS
SUPER AUDIO CD



NEEME JÄRVI
CONDUCTS
WAGNER
Overtures and Preludes

Royal Scottish National Orchestra



Richard Wagner, May 1865

Photograph by Josef Albert (1823–1886) / AKG Images, London / Imagno

Richard Wagner (1813–1883)

Overtures and Preludes

- | | | |
|-------------------------------------|---|-------|
| <input type="checkbox"/> [1] | Overture to ‘Die Feen’, WWV 32* | 10:48 |
| | Adagio – Un poco meno adagio – Tempo I – Allegro con molto fuoco – Più allegro | |
| <input type="checkbox"/> [2] | Overture to ‘Columbus’, WWV 37† | 8:02 |
| | Edited 1907 by Felix Mottl (1856–1911) as concert overture with the title <i>Christoph Columbus</i> Allegro molto agitato – Andante maestoso – Tempo I – Andante maestoso – Tempo I – Andante maestoso – Tempo I – Andante – Tempo I – Andante – Presto | |
| <input type="checkbox"/> [3] | Overture to ‘Das Liebesverbot’, WWV 38* | 8:10 |
| | Molto vivace – Allegro con fuoco – Presto | |
| <input type="checkbox"/> [4] | Overture to ‘Rienzi, der Letzte der Tribunen’, WWV 49‡ | 11:16 |
| | Molto sostenuto e maestoso – Allegro energico – Un poco più vivace – Molto più stretto | |

- [5] Eine Faust-Ouvertüre, WWV 59†** 11:03
 Sehr gehalten – Sehr bewegt –
 Sehr allmählich das Tempo etwas zurückhalten –
 A tempo – Wild
- [6] Overture to ‘Der fliegende Holländer’, WWV 63‡** 11:00
 Allegro con brio – Andante – Animando un poco –
 Tempo I – Molto animato – Un poco ritenuo
 [not previously released]
- [7] Prelude to Act III of ‘Lohengrin’, WWV 75*** 3:04
 Sehr lebhaft
- [8] Prelude to ‘Tristan und Isolde’, WWV 90*** 6:43
 Langsam und schmachtend
- [9] Prelude to ‘Die Meistersinger von Nürnberg’, WWV 96†** 8:56
 Sehr mäßig bewegt – Bewegt, doch immer noch etwas breit –
 Mäßig im Hauptzeitmaß – Im mäßigen Hauptzeitmaß – Sehr gewichtig
 TT 80:00

Royal Scottish National Orchestra
 William Chandler* · Peter Thomas† · Maya Iwabuchi† leaders
 Neeme Järvi

Wagner: Overtures and Preludes

Overture to 'Die Feen'

Even if the overall style of Wagner's first great romantic, although less well-known, opera, *Die Feen*, WWV 32 (1833 – 34), based on *La donna serpente* by Carlo Gozzi, owes its essentials to Beethoven, Marschner, and Weber – something that Wagner himself never hid in the least – there are at the same time clearly audible foreshadowings of *Tannhäuser* and *Lohengrin*. This emerges unequivocally, for example, in the balanced, solemn main theme of the Overture, but also in the effervescent allegro theme. By contrast, there are passages that sometimes even recall Mendelssohn (although at that point his *Ein Sommernachtstraum* was still to be written!). The distinctiveness of *Die Feen*, which received its baptism of fire in Munich in 1888, after Wagner's death, is, however, the amalgam of historical, mythical, and fairytale elements. This is a phenomenon that comes to the fore even more strongly in Wagner's mature music dramas, *Lohengrin* and *Der Ring des Nibelungen* first and foremost among them.

© 2011 Maarten Brandt

Translation from the Dutch:

Hannah Mason for Surrey Translation Bureau

Overture to 'Columbus' / Eine Faust-Ouvertüre

That Wagner wrote instrumental music for a spoken drama appears as no accident in the light of his later œuvre. Wagner the operatic composer held the view that drama did not primarily spring from the text, but from the music. Not the words, but the notes have the greatest dramatic impact and determine the direction of the work. In order to lend the music the desired dramatic effect, he took advantage of many expressive devices from older traditions. One may say about Wagner that his rhetorical sensibility essentially goes back to the baroque. However, all the techniques borrowed from that period, such as the many suspensions, the delayed resolution of dissonances through the subtle play between melody and accompaniment, and the insertion of new voices to strengthen the harmonic framework, are massively amplified by Wagner by means of the larger time span of the compositions, the dominant role of the instrumentation, and the blurring of the distinction between vocal and instrumental writing styles. All these techniques

enabled him to compose instrumental dramas. Wagner wrote instrumental pieces that, with the knowledge of later events, can be described as symphonic poems *avant la lettre*. What carries the music of Wagner beyond that of the baroque, with the simple addition of a classical sense of form and a romantic and theatrical engagement with expression, are his melodic style and his love of complexity and ambiguity. His early mature pieces are clear forerunners in this respect. The Overture to *Columbus*, WWV 37 (1835) is his prelude to the play by Theodor Apel (1811 – 1867), which enjoyed a certain popularity in Germany in the 1830s. Revealing is the form, which departs from the stereotype of an Italian operatic overture (a slow introduction, followed by a fast section in sonata form) in favour of a free alternation of slow and fast passages. The instrumentation stands halfway between Weber and Wagner.

Entirely Wagnerian (and not only in the instrumentation) is *Eine Faust-Ouverture* (A Faust Overture), WWV 59, originally written in 1840, but revised in 1855: once again a composition devoted to the archetypical seeker Faust and once again a work, with a narrative title, that stands on its own. With respect to form, it stands miles away from the classical sonata, but it demonstrates indisputable cohesion. Around 1850, in the German

cultural sphere, Wagner was, with Liszt (who lived in Weimar from 1849 onwards), the main representative of the instrumental drama without a clear model: much more important than faithfulness towards an inherited pattern was an intuitive sense of tension, relaxation, and proportion, especially in works on a large timescale. (Wagner gave shape to this idea in his operas, in which the through-composed form places entirely new demands on the organisation.) Not only in the architecture, but also in the details there exist similarities between the works of the two composers: the play with leitmotives (already present in the music of Weber, but made much more important by both), the love of counterpoint, and the much greater role of the instrumentation (not just a colouring of a given structure, but a crucial element in the architecture of compositions). Although *Eine Faust-Ouverture* does not prepare the ground for an opera, it is tempting to consider the orchestral piece as a narrative work, even if we do not know which episode(s) from *Faust* Wagner wanted to depict. Certainly, after 1850 the Overture, together with Berlioz's *Symphonie fantastique*, became the perfect example of nineteenth-century programme music.

© 2011 Emanuel Overbeeke

Overture to ‘Das Liebesverbot’

Das Liebesverbot, WWV 38 (1834–36, freely after Shakespeare’s *Measure for Measure*) is, at first hearing, the most southern-sounding opera that Wagner wrote. This is especially apparent in the brimming vitality of the Overture, in which the tone is set straight away by the sparkling contribution of castanets, triangle, and tambourine. What is more, anyone who did not know better could easily attribute its actual main theme to the Verdi of *Un ballo in maschera*, mindful that the latter work would not be completed until 1857. Nonetheless, blood will tell in *Das Liebesverbot* as well, as one of the common threads in the story is a passionate plea for a love that goes beyond all social conventions. With this, we really touch upon the universal theme that forms the core of many of Wagner’s compositions, among which *Tannhäuser* and the impressive lovers’ tragedy *Tristan und Isolde* deserve special mention.

© 2011 Maarten Brandt

Translation from the Dutch:

Hannah Mason for Surrey Translation Bureau

Overture to ‘Rienzi’

The Overture to *Rienzi, der Letzte der*

Tribunen, WWV 49 (1838–40) was composed at a time when Wagner was still under the influence of Italian opera. This influence can be detected especially in the passages with a regular beat, in an instrumentation that pays great attention to percussion, and in a strong sense of the popular. In fact, one critic claimed that in bad performances the overture sounded more like Auber than Wagner – around 1840 Auber was a very fashionable composer and *Rienzi* was Wagner’s attempt to conform to the principles of grand opera.

© 2012 Emanuel Overbeeke

Overture to ‘Der fliegende Holländer’

If the Overture to *Rienzi* (like the work itself) shows indebtedness to Italian grand opera, a musical style more influenced by nationalist fervour is evident in the Overture to *Der fliegende Holländer*, WWV 63 (1841). Wagner combines his enthusiasm for Germanic traditions, such as the phenomenon of the restless wanderer and the idea of nature as an important, if not decisive, force in human life, with an urge towards harmonic adventure, though he subjects the piece to a classical sense of phrasing and to a form vaguely reminiscent of the classical

overture: energetic opening and closing sections frame a quiet, pastoral, and reflective passage. It is also an ‘overture’ in the sense that it introduces some of the themes of the opera. But although the themes prefigured in the overture are only a small number of those that constitute the overall material in the work, it is obvious that the opera is a complex composition presenting many aspects.

© 2013 Emanuel Overbeeke

Prelude to Act III of ‘Lohengrin’

Wagner composed his opera *Lohengrin*, WWV 75 during the years 1846–48, completing it just before the revolution in March 1848 (the full score was finished the following month). Although the main theme in *Lohengrin*, freely based on the *chanson de geste* of Garin de Loherain, is the character of true love (Elsa is not allowed to ask Lohengrin what he is and from where he came...), the backdrop of the story is quite political, and was open to rather contrary interpretations, from revolutionary (the hordes from the East: the Prussians...) to antirevolutionary (the Swan Knight and his representation of the superhuman: King Ludwig II of Bavaria). One of the most beloved moments of *Lohengrin* is the Bridal

Chorus, which is festively introduced by the brilliant Prelude to Act III.

© 2010 Leo Samama

Prelude to ‘Tristan und Isolde’

The Prelude to *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1865) is a milestone in western music, in its influence on posterity only comparable with compositions such as *Prélude à l’après-midi d’un faune*, *Le Sacre du printemps*, and *Le Marteau sans maître*. Such earthquakes never come wholly unexpectedly, and Wagner’s *Tristan* is no exception to that. The most frequently discussed feature of the opening bars, which present the ‘Tristan-motive’ (an unresolved dissonance followed by another unresolved dissonance), is an enlargement of an old idea: to raise tension by raising the amount of dissonance. Other ‘traditional’ features in the Prelude are the frequent repeats, in related keys, of a short phrase, the employment of counterpoint to generate changes of key, and the technique of articulating the structure by means of changes in instrumentation. To these compositional methods, already known and exploited in the baroque and classical periods, Wagner adds a tremendous slowing down of tempo while maintaining the pulse, a highly

unclassical approach to proportion, and a sense of longing that stretches beyond all formal limitations. If these aspects already are present in his early operas, yet not as fully exposed, here the extremely calculated violation of classical restraint is at its high point. In this respect the Prelude offers a clue to the proposition at the heart of the entire opera: as already suspected before the romantic era, the real fulfilment of love is a phenomenon only possible beyond life. As soon as one of the characters in the opera formulates or hints at this belief, the Tristan-motive sounds. And when the motive is heard accompanying other words, the music clearly endows the text with a second meaning.

© 2013 Emanuel Overbeeke

Prelude to ‘Die Meistersinger von Nürnberg’
Wagner wrote *Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV 96 (1868), just as *Tristan und Isolde*, as a kind of intermezzo while working on *Der Ring des Nibelungen*. Listening to the orchestral introductions to the two shorter works with this knowledge in mind, one will perceive the stylistic distance between them as being enormous: a Prelude centred solidly in C major against one of constantly changing tonality, the abundant use of a massive

orchestra against an almost infinite variety of textures, and an immediate sense of a firm tempo against a developing sense of a flexible tempo. Although these respective qualities are fundamental to their works, the similarities between them are just as important. The first is the significant role played by counterpoint, in the Prelude to *Die Meistersinger* partly as a method for creating *avant-garde* harmony, partly as a means to suggest a late-mediaeval soundworld – in accordance with the subject of the opera, a singing contest in sixteenth-century Nürnberg. The second is the new function of the orchestral introduction: not a potpourri of themes, but, as in *Lohengrin*, an indication of the message of the opera. The outer sections of the *Meistersinger* Prelude are clearly associated with the contest. Material from the middle section, containing reminiscences of *Tristan und Isolde*, return as soon as the dramatic text deals with the main themes of that opera: the ineffable, the immeasurable, emotions extending beyond boundaries, and the passionate surrender to them.

© 2013 Emanuel Overbeeke

One of Europe’s leading symphony orchestras, the Royal Scottish National Orchestra was formed in 1891 as the Scottish Orchestra,

became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1991. Throughout its proud history, it has played an important part in Scotland's musical life, among much else performing at the opening ceremony of the Scottish Parliament building in 2004. Renowned conductors such as George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev, and Stéphane Denève have contributed to its success. In 2012 the British-Canadian musician and conductor Peter Oundjian took up the position of Music Director, joined by the Dane Thomas Søndergård as Principal Guest Conductor. The Orchestra has a worldwide reputation for the quality of its recordings, having received the Diapason d'or de l'année as well as eight Grammy Award nominations over the last decade. More than 200 releases are available, the Orchestra's discography including recordings of the complete symphonies of Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson), and Roussel (Denève), and the major orchestral works of Debussy (Denève). The Royal Scottish National Orchestra is one of Scotland's National Performing Companies, supported by the Scottish Government. www.rsno.org.uk

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most respected maestros. He is Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande, Artistic Director of the Estonian National Symphony Orchestra, and Chief Conductor Emeritus of the Residentie Orchestra The Hague, as well as Music Director Emeritus of the Detroit Symphony Orchestra, Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra, and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He has appeared as guest conductor with the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Gewandhausorchester Leipzig, London Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic Orchestra, and Wiener Symphoniker, as well as, in the US, the Los Angeles Philharmonic and National Symphony Orchestra in Washington D.C., among others. He has collaborated with soloists such as Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud, and Vadim Gluzman.

Highlights of an impressive discography of more than 450 recordings include critically acclaimed cycles of the complete symphonies of Prokofiev, Sibelius, Nielsen, and Brahms,

as well as recent series of orchestral works by Halvorsen and Svendsen, and a cycle of symphonic arrangements by Henk de Vlieger of operas by Wagner. Neeme Järvi has also championed less widely known Nordic composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, and composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias, Eduard Tubin, and Arvo Pärt. Among many international awards and accolades, he has received an honorary

doctorate from the Music Academy of Estonia in Tallinn, the Order of the National Coat of Arms from the President of the Republic of Estonia, honorary doctorates of Humane Letters from Wayne State University in Detroit and the University of Michigan, as well as honorary doctorates from the University of Aberdeen and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Carl XVI Gustaf of Sweden.



Neeme Järvi with a bust of Wagner in Estonia

Wagner: Ouvertüren und Vorspiele

Ouvertüre zu "Die Feen"

Selbst wenn der übergreifende Stil von Wagners erster großer romantischer, wenn auch weniger bekannter Oper, *Die Feen*, WWV 32 (1833 / 34), auf der Grundlage von Carlo Gozzis *La donna serpente*, im Wesentlichen an Beethoven, Marschner und Weber orientiert ist – was Wagner selbst nie zu verbergen versuchte –, finden sich darin zugleich deutlich erkennbare Vorgriffe auf *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Das erweist sich z.B. unzweifelhaft im ausgewogenen, feierlichen Hauptthema der Ouvertüre, aber auch im überschwänglichen Allegro-Thema. Im Gegensatz dazu finden sich auch Passagen, die manchmal sogar an Mendelssohn denken lassen (obwohl der seinen *Sommernachtstraum* zu diesem Zeitpunkt noch nicht komponiert hatte!). Das Unverwechselbare an der Oper *Die Feen*, die ihre Feuertaufe 1888, nach Wagners Tod, in München erlebte, ist jedoch die Mischung von historischen, mythischen und märchenhaften Elementen. Dieses Phänomen tritt in Wagners reifen Musikdramen noch

deutlicher in den Vordergrund, insbesondere in *Lohengrin* und dem *Ring des Nibelungen*.

© 2011 Maarten Brandt

Übersetzung aus dem Englischen:
Bernd Müller

Ouvertüre zu "Columbus" / Eine Faust-Ouvertüre

Dass Wagner Instrumentalmusik für das Sprechtheater schrieb, scheint in Anbetracht seines späteren Œuvres kein Zufall. Der Opernkomponist Wagner war der Ansicht, dass das Drama nicht in erster Linie dem Text, sondern der Musik entspringe. Nicht die Worte, sondern die Töne haben die größte dramatische Wucht und bestimmen die Richtung des Werks. Um der Musik den gewünschten dramatischen Effekt zu verleihen, nutzte er viele Ausdrucksmittel älterer Traditionen. Man kann von Wagner sagen, dass seine rhetorische Sensibilität im Wesentlichen auf den Barock zurückgeht. Jedoch werden alle dieser Periode entlehnten Mittel, wie die vielen Vorhalte, die durch das subtile Zusammenspiel von Melodie

und Begleitung verzögerte Auflösung von Dissonanzen und das Einfügen neuer Stimmen zur Stärkung des harmonischen Gerüsts von Wagner durch den größeren Zeitrahmen der Kompositionen, die dominante Rolle der Instrumentierung sowie das Verwischen der Unterschiede zwischen vokalem und instrumentalem Kompositionsstil noch massiv verstärkt. All diese Techniken ermöglichten es ihm, instrumentale Dramen zu komponieren. Wagner schrieb Instrumentalstücke, die man in Kenntnis der noch folgenden Ereignisse als vorweggenommene Sinfonische Dichtungen beschreiben könnte. Zusammen mit der einfachen Beigabe eines klassischen Sinns für Form und einer romantischen und theatralischen Beschäftigung mit dem Ausdruck tragen jedoch Wagners melodischer Stil sowie seine Vorliebe für Komplexität und Mehrdeutigkeit seine Musik über die des Barock hinaus. Seine nahezu ausgereiften Stücke sind in dieser Hinsicht klar wegweisend. Bei der Ouvertüre zu *Columbus*, WWV 37 (1835), handelt es sich um Wagners Vorspiel zu dem Schauspiel von Theodor Apel (1811 – 1867), welches sich in den 1830er Jahren in Deutschland großer Beliebtheit erfreute. Aufschlussreich ist vor allem die Form, die vom Stereotyp einer italienischen

Opernouvertüre (langsame Einleitung, gefolgt von einem schnellen Abschnitt in Sonatenhauptsatzform) zugunsten eines freien Wechsels von langsamen und schnellen Passagen abweicht. Die Instrumentierung befindet sich auf halbem Wege zwischen Weber und Wagner.

Ganz und gar Wagner (und das nicht nur, was die Instrumentierung anbelangt) ist allerdings *Eine Faust-Ouvertüre*, WWV 59, ursprünglich 1840 entstanden, doch 1855 revidiert: wieder einmal eine Komposition, die dem archetypischen Suchenden Faust gewidmet ist und wieder einmal ein Werk mit erzählendem Titel, welches für sich steht. Was seine Form angeht, ist es meilenweit von der klassischen Sonate entfernt, doch es demonstriert unstrittigen Zusammenhalt. Um 1850 waren Wagner und Liszt (der nach 1849 in Weimar lebte) im deutschen Kulturräum die Hauptvertreter des instrumentalen Dramas ohne klare Vorlage: Viel wichtiger als Treue zu einem überlieferten Muster war ein intuitiver Sinn für Spannung, Entspannung und Proportion, besonders bei Werken mit einem großen Zeitrahmen. (Wagner ließ diese Idee auch in seinen Opern, in denen die durchkomponierte Form ganz neue Anforderungen an die musikalische

Organisation stellt, Gestalt annehmen.) Nicht nur in ihrer Architektur, sondern auch im Detail gibt es Ähnlichkeiten zwischen den Werken der beiden Komponisten: das Spiel mit Leitmotiven (einer Idee, die bereits in der Musik Webers existierte, doch bei Wagner und Liszt an Wichtigkeit gewann), die Liebe zum Kontrapunkt sowie die viel wichtigere Rolle der Instrumentierung (nicht nur zur Färbung irgendeiner Struktur, sondern als entscheidendes Element in der kompositorischen Architektur). Obwohl *Eine Faust-Ouvertüre* keine Oper einleitet, ist es doch verlockend, dieses Orchesterstück als erzählendes Werk zu betrachten, selbst wenn nicht bekannt ist, welche Episode(n) aus dem *Faust* Wagner abbilden wollte. In jedem Fall wurde die Ouvertüre nach 1850 zusammen mit Berlioz' *Symphonie fantastique* zum perfekten Beispiel der Programmamusik des neunzehnten Jahrhunderts.

© 2011 Emanuel Overbeeke
Übersetzung aus dem Englischen:
Bettina Reinke-Welsh

Ouvertüre zu "Das Liebesverbot"
Das Liebesverbot, WWV 38 (1834 – 1836, frei nach Shakespeares *Maß für Maß*), klingt beim ersten Anhören wie die am meisten vom Süden

beeinflusste Oper Wagners. Besonders deutlich wird das in der überschäumenden Vitalität der Ouvertüre, deren funkelnnder Ton unmittelbar von Kastagnetten, Triangel und Tamburin angegeben wird. Darüber hinaus könnte jeder, der es nicht besser wüsste, das eigentliche Hauptthema ohne weiteres dem Verdi von *Un ballo in maschera* zuschreiben, wobei zu berücksichtigen ist, dass letzteres Werk erst 1857 fertig wurde. Nichtsdestoweniger kann auch *Das Liebesverbot* sein Geblüt nicht verleugnen, denn einer der durchgehenden Handlungsfäden ist der leidenschaftliche Appell für eine Liebe, die alle gesellschaftlichen Konventionen sprengt. Damit berühren wir wahrhaftig das universelle Thema, das im Kern vieler Kompositionen Wagners liegt, von denen *Tannhäuser* und die eindrucksvolle Liebestragödie *Tristan und Isolde* besonderer Erwähnung bedürfen.

© 2011 Maarten Brandt

Übersetzung aus dem Englischen:
Bernd Müller

Ouvertüre zu "Rienzi"
Die Ouvertüre zu *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, WWV 49 (1838 – 1840), entstand zu einer Zeit, als Wagner noch unter dem Einfluss der italienischen Oper stand. Dieser

Einfluss ist insbesondere in den Passagen mit regelmäßigem Puls zu erkennen, mit einer Instrumentierung, die besonderen Wert auf Schlagzeug legt, sowie in einem starken Sinn für das Populäre. In der Tat behauptete ein Kritiker, in schlechten Aufführungen klinge die Ouvertüre eher nach Auber als nach Wagner – um 1840 war Auber als Komponist sehr in Mode, und *Rienzi* war Wagners Versuch, sich den Prinzipien der großen Oper anzupassen.

© 2012 Emanuel Overbeeke
Übersetzung: Bernd Müller

Ouvertüre zu "Der fliegende Holländer"
Anders als die Ouvertüre zu *Rienzi*, die (wie das gesamte Werk) der großen italienischen Oper verpflichtet ist, weist die Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer*, WWV 63 (1841), einen eher von nationalistischem Eifer geprägten musikalischen Stil auf. Wagner verbindet hier seine Begeisterung für germanische Traditionen, wie etwa das Bild vom ruhelosen Wanderer und die Idee, dass die Natur eine wichtige, wenn nicht sogar entscheidende Kraft im menschlichen Leben darstellt, mit einem Drang zum harmonischen Abenteuer, obwohl er dem Stück einen klassischen Sinn für Phrasierung und eine Form, die vage

an die der klassischen Ouvertüre erinnert, angedeihen lässt: Energische Anfangs- und Schlussabschnitte umrahmen eine ruhige, pastorale und besinnliche Passage. Weiterhin hat es insofern Ouvertüren-Charakter, als dass einige der musikalischen Themen der Oper vorgestellt werden. Doch obwohl die so in der Ouvertüre angekündigten Themen nur einen kleinen Teil des Gesamtmaterials des Werks ausmachen, wird doch klar, dass diese Oper eine komplexe Komposition mit vielschichtigen Aspekten ist.

© 2013 Emanuel Overbeeke
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Vorspiel zum dritten Akt von "Lohengrin"
Wagner komponierte seine Oper *Lohengrin*, WWV 75, in den Jahren 1846–1848 und legte unmittelbar vor Beginn der Märzrevolution letzte Hand an (die vollständige Partitur wurde im Monat darauf abgeschlossen). Obwohl es in *Lohengrin*, frei nach dem *chanson de geste* über Garin de Loherain, vornehmlich um das Wesen der reinen Liebe geht (Elsa darf Lohengrin nicht nach Namen und Herkunft fragen, ohne ihn zu verlieren), hatte die Geschichte deutlich politische Züge, so dass sie durchaus widersprüchliche Interpretationen zuließ,

mit revolutionären (die wilden Horden aus dem Osten: die Preußen ...) wie auch antirevolutionären Elementen (der Schwanenritter und seine Verkörperung des Übermenschen: König Ludwig II. von Bayern). Eines der beliebtesten Stücke aus *Lohengrin* ist der Brauchor, der durch das glänzende Vorspiel zum dritten Akt festlich eingeleitet wird.

© 2010 Leo Samama
Übersetzung: Andreas Klatt

Vorspiel zu "Tristan und Isolde"

Bei dem Vorspiel zu *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1865), handelt es sich um einen Meilenstein der westlichen Musik, in seinem Einfluss auf die Nachwelt nur mit Kompositionen wie *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps* und *Le Marteau sans maître* zu vergleichen. Solche musikalischen Erdbeben finden nie ganz unerwartet statt, und Wagners *Tristan* ist da keine Ausnahme. Bei dem viel diskutierten Merkmal der ersten Takte, dem "Tristan-Motiv" (einer unaufgelösten Dissonanz, der eine weitere unaufgelöste Dissonanz folgt), handelt es sich um die Erweiterung einer alten Idee, nämlich die Spannung zu steigern, indem man die

Anzahl der Dissonanzen steigert. Weitere "traditionelle" Kennzeichen des Vorspiels sind die häufigen Wiederholungen kurzer Phrasen in verwandten Tonarten, der Einsatz von Kontrapunkt, um Tonartwechsel zu generieren, sowie die Technik, die Struktur durch Änderungen in der Instrumentierung zu verdeutlichen. Diesen Kompositionsmethoden, die bereits im Barock und in der Klassik bekannt waren und genutzt wurden, fügt Wagner eine ungeheure Verlangsamung des Tempos unter Beibehaltung des zugrunde liegenden Pulses hinzu, ebenso eine höchst unklassische Herangehensweise, was die Proportionen angeht sowie ein Gefühl der Sehnsucht, das sich über alle formalen Grenzen hinweg erstreckt. All diese Aspekte sind, wenn auch nicht im gleichen Ausmaß sichtbar, bereits in seinen früheren Opern vorhanden, doch hier erreicht die äußerst kalkulierte Verletzung jeglicher klassischer Zurückhaltung ihren Höhepunkt. In dieser Hinsicht bietet das Vorspiel bereits einen Hinweis auf die zentrale Aussage der gesamten Oper: Wie schon vor der romantischen Ära vermutet, ist die wahre Erfüllung der Liebe nur jenseits des Lebens möglich. Sobald einer der Charaktere in der Oper diese Ansicht formuliert oder andeutet, erklingt das Tristan-Motiv. Und wenn das

Motiv als Begleitung anderer Worte zu hören ist, verleiht die Musik dem Text deutlich eine weitere Bedeutung.

© 2013 Emanuel Overbeeke
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Vorspiel zu "Die Meistersinger von Nürnberg"

Wie schon *Tristan und Isolde* schrieb Wagner auch *Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV 96 (1868), als eine Art Intermezzo während der Arbeit an *Der Ring des Nibelungen*. Hört man sich die Orchestereinleitungen der beiden kürzeren Werke in diesem Bewusstsein an, wird man die stilistische Entfernung zwischen ihnen als enorm wahrnehmen: Ein fest in C-Dur verankertes Vorspiel steht einem anderen, vollständig wechselnder Tonalitäten gegenüber, der überschwängliche Einsatz eines riesigen Orchesters einer fast unendlichen Vielfalt an Texturen und das sofortige Gefühl eines festen Tempos dem sich entwickelnden eines flexiblen Tempos. Obwohl diese Eigenschaften für die jeweiligen Werke von grundlegender Wichtigkeit sind, sind die Ähnlichkeiten zwischen ihnen doch ebenso maßgeblich. Die erste Ähnlichkeit ist dabei die wesentliche Rolle des Kontrapunkts, im

Vorspiel zu *Die Meistersinger* teils um eine avantgardistische Harmonik zu erzeugen, teils um eine spät-mittelalterliche Klangwelt zu suggerieren – passend zum Thema der Oper, einem Sängerwettstreit im Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts. Die zweite Ähnlichkeit ist die neuartige Funktion der Orchestereinleitung: nicht als eine bunte Mischung von Themen, sondern, wie bei *Lohengrin*, als ein Verweis auf die Botschaft der Oper. Die Eckteile des *Meistersinger*-Vorspiels stehen in deutlicher Beziehung zu dem Wettkampf. Material aus dem Mittelteil, in dem Reminiszenzen an *Tristan und Isolde* enthalten sind, kehren jedoch wieder, sobald es im dramatischen Ablauf um die Hauptthemen der Oper geht: das Unbeschreibliche, das Unmessbare, Gefühle, die über Grenzen hinausgehen und die leidenschaftliche Hingabe an diese.

© 2013 Emanuel Overbeeke
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Das Royal Scottish National Orchestra, eines der führenden Sinfonieorchester Europas, wurde 1891 unter dem Namen Scottish Orchestra gegründet, 1950 in Scottish National Orchestra umbenannt und 1991 mit der Königlichen Schirmherrschaft

(Royal Patronage) bedacht. Im Laufe seiner stolzen Geschichte hat es eine bedeutende Rolle im Musikleben Schottlands gespielt, unter anderem im Jahre 2004 mit einer Aufführung bei der Eröffnungszeremonie des schottischen Parlamentsgebäudes. Renommierte Dirigenten wie George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lasarew und Stéphane Denève haben zu seinem Erfolg beigetragen. 2012 trat der britisch-kanadische Musiker und Dirigent Peter Oundjian den Posten des Musikdirektors an, und der Däne Thomas Søndergård wurde zum Ersten Gastdirigenten berufen. Das Orchester hat sich weltweit einen Namen für die Qualität seiner Tonaufnahmen gemacht und über die vergangenen zehn Jahre sowohl den Diapason d'or de l'année gewonnen als auch acht Nominierungen für den Grammy Award erhalten. Es sind derzeit mehr als 200 Einspielungen erhältlich, denn die Diskographie des Orchesters umfasst Aufnahmen sämtlicher Sinfonien von Sibelius (Gibson), Prokofjew (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson) und Roussel (Denève) sowie der bedeutenden Orchesterwerke von Debussy (Denève). Das

Royal Scottish National Orchestra gehört zur Gruppe der nationalen Ensembles der darstellenden Künste Schottlands (National Performing Companies), unterstützt von der schottischen Regierung. www.rsno.org.uk

Neeme Järvi ist das Haupt einer Musikerdynastie und einer der renommiertesten Maestri unserer Zeit. Er ist Musikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande, Künstlerischer Leiter des Eesti Riiklik Sümfooniaorkester und emeritierter Chefdirigent des Residentie Orkest Den Haag, außerdem emeritierter Musikdirektor des Detroit Symphony Orchestra, emeritierter Chefdirigent der Göteborgs Symfoniker und Conductor Laureate des Royal Scottish National Orchestra. Als Gastdirigent ist er mit den Berliner Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Orchestre de Paris, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Philharmonic Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem Bergen Filharmoniske Orkester und den Wiener Symphonikern aufgetreten, daneben in den USA unter anderem mit dem Los Angeles Philharmonic und dem National Symphony

Orchestra in Washington D.C. Er hat mit Solisten wie Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Jewgeni Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud und Vadim Gluzman zusammengearbeitet.

Zu den Höhepunkten einer eindrucksvollen Diskographie mit über 450 Einspielungen gehören von der Kritik gelobte Zyklen sämtlicher Sinfonien von Prokofjew, Sibelius, Nielsen und Brahms, außerdem eine jüngst erschienene Serie mit Orchesterwerken von Halvorsen und Svendsen sowie ein Zyklus sinfonischer Arrangements von Wagner-Opern des Komponisten Henk de Vlieger. Neeme Järvi hat sich auch für weniger bekannte nordische Komponisten wie Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén

und Niels W. Gade eingesetzt, sowie für Komponisten seiner estnischen Heimat, darunter Rudolf Tobias, Eduard Tubin und Arvo Pärt. Neben zahlreichen anderen internationalen Preisen und Ehrungen ist ihm die Ehrendoktorwürde der Estnischen Musikakademie in Tallinn verliehen worden, ebenso der Orden des Nationalen Wappens vom Präsidenten der Republik Estland; erhalten hat er auch die Ehrendoktorwürde der Wayne State University in Detroit und der University of Michigan in den USA, der University of Aberdeen in Schottland und der Königlich Schwedischen Musikakademie. König Carl XVI. Gustaf von Schweden ernannte ihn zum Kommandeur des Nordstern-Ordens.

Wagner: Ouvertures et Préludes

Ouverture de "Die Feen"

Le style général du premier grand opéra romantique de Wagner, quoique moins connu, *Die Feen* (Les Fées; 1833 – 1834), WWV 32, d'après *La donna serpente* de Carlo Gozzi, doit ses principales caractéristiques à Beethoven, Marschner et Weber – ce que Wagner lui-même n'a jamais caché. Mais on y trouve aussi des présages clairement perceptibles de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, ce qui ressort par exemple, sans équivoque, dans le thème principal solennel et équilibré de l'Ouverture, mais aussi dans le thème allegro exubérant. En revanche, certains passages rappellent même parfois Mendelssohn (pourtant, il n'avait pas encore écrit *Ein Sommernachtstraum* [Le Songe d'une nuit d'été]!). Le caractère distinctif de *Die Feen*, qui reçut son baptême du feu à Munich en 1888, après la mort de Wagner, est toutefois l'amalgame d'éléments historiques, mythiques et féériques. C'est un phénomène qui se manifeste encore davantage dans les drames musicaux de la maturité de Wagner, avant tout dans *Lohengrin* et

Der Ring des Nibelungen (L'Anneau du Nibelung).

© 2011 Maarten Brandt

Traduction du néerlandais vers l'anglais:
Hannah Mason pour Surrey Translation Bureau
Traduction de l'anglais vers le français:
Marie-Stella Pâris

Ouverture de "Columbus" / Eine Faust-Ouverture

Compte tenu de ses œuvres ultérieures, il ne semble pas fortuit que Wagner ait écrit de la musique instrumentale pour une pièce de théâtre. En tant que compositeur d'opéras, il estimait que le théâtre ne trouvait pas sa source première dans le texte, mais dans la musique. Les notes, et non les mots, ont l'effet dramatique le plus prononcé et déterminent l'orientation de l'œuvre. Pour conférer à la musique l'effet dramatique voulu, il se servit de nombreux procédés expressifs propres à des traditions plus anciennes. On pourrait dire à son sujet que sa sensibilité rhétorique renvoie essentiellement au baroque. Cependant, tous les procédés empruntés à

cette période, tels les nombreux retards, la résolution tardive des dissonances grâce à un jeu habile entre mélodie et accompagnement, et le recours à des voix supplémentaires pour renforcer le cadre harmonique, sont très largement amplifiés chez Wagner du fait que ses compositions sont plus longues, l'instrumentation y joue un rôle dominant, et la frontière entre écriture vocale et écriture instrumentale y est estompée. Toutes ces techniques lui ont permis de composer des drames instrumentaux. Wagner a écrit des pièces instrumentales qui, a posteriori, peuvent être décrites comme des poèmes symphoniques avant la lettre. Ce qui fait qu'elles dépassent le cadre de la musique baroque – outre le simple ajout d'un sens classique de la forme et une approche à la fois romantique et dramatique de l'expression –, c'est le style mélodique de Wagner, ainsi que son goût pour la complexité et l'ambiguité. Les premiers ouvrages de sa maturité sont d'évidents précurseurs de ce point de vue. L'Ouverture de *Columbus* (Christophe Colomb), WWV 37 (1835), est un prélude à la pièce de Theodor Apel (1811 – 1867), qui jouit d'une certaine popularité en Allemagne dans les années 1830. La forme est révélatrice, qui s'écarte du stéréotype d'une ouverture d'opéra à l'italienne (introduction lente, suivie d'une

section rapide de forme sonate) pour lui préférer une libre alternance de passages lents et rapides. L'instrumentation est à mi-chemin entre Weber et Wagner.

Entièrement wagnérienne (et pas seulement en termes d'instrumentation) est en revanche *Eine Faust-Ouverture* (Ouverture pour Faust), WWV 59, initialement écrite en 1840, mais révisée en 1855: encore une composition consacrée à cet archétype de l'inassouvi qu'est Faust; encore une œuvre, dotée d'un titre narratif, qui se suffit à elle-même. Du point de vue formel, elle est à des lieux de la sonate classique tout en faisant preuve d'une indiscutable cohésion. Vers 1850, dans les milieux culturels allemands, Wagner était, avec Liszt (qui vécut à Weimar à partir de 1849), le principal représentant du drame instrumental sans référent manifeste: bien plus qu'une quelconque fidélité à un modèle dont il aurait hérité, ce qui comptait était un sens intuitif de la tension, de la détente et des proportions, surtout dans des œuvres longues. (Wagner donna corps à cette idée dans ses opéras, dont l'organisation est soumise à des exigences entièrement nouvelles du fait de leur forme *durchkomponiert*.) L'architecture dans son ensemble, mais aussi les détails de la réalisation révèlent des similarités entre les œuvres des deux compositeurs: le recours à

des leitmotive (déjà présents dans la musique de Weber, mais qui chez tous deux prennent une bien plus grande importance), l'amour du contrepoint, et le rôle largement accru de l'instrumentation (qui ne se contente plus de colorer une structure donnée, mais devient une composante essentielle de l'architecture de l'œuvre). Si la *Faust-Ouverture* ne prépare pas le terrain pour un opéra, il est tentant de considérer cette pièce orchestrale comme une œuvre narrative, même si nous ignorons quel(s) épisode(s) de *Faust* Wagner voulait évoquer. Après 1850, l'ouverture, de même que la *Symphonie fantastique* de Berlioz, devint assurément l'exemple parfait de la musique à programme du dix-neuvième siècle.

© 2011 Emanuel Overbeeke
Traduction: Josée Bégaud

Ouverture de “Das Liebesverbot”
Das Liebesverbot (La Défense d'aimer; 1834 – 1836, libre adaptation de *Measure for Measure* [Mesure pour mesure] de Shakespeare), WWV 38, est, à première écoute, l'opéra le plus méridional que Wagner ait jamais écrit, ce qui ressort particulièrement dans la vitalité débordante de l'ouverture, où le ton est donné directement par la contribution étincelante

des castagnettes, du triangle et du tambour de basque. Qui plus est, celui qui n'en saurait rien pourrait facilement attribuer son véritable thème principal au Verdi d'*Un ballo in maschera*, conscient de ce que cette dernière œuvre n'a pas été achevée avant 1857. Néanmoins, bon sang ne saurait mentir même dans *Das Liebesverbot*, dans lequel l'un des points communs de l'histoire est un plaidoyer pour un amour qui dépasse toutes les conventions sociales. Avec cela, on touche réellement au thème universel qui constitue le noyau central de nombreuses œuvres de Wagner, notamment *Tannhäuser* ainsi que l'impressionnante tragédie des amants *Tristan und Isolde* qui méritent une mention spéciale.

© 2011 Maarten Brandt
Traduction du néerlandais vers l'anglais:

Hannah Mason pour Surrey Translation Bureau
Traduction de l'anglais vers le français:
Marie-Stella Pâris

Ouverture de “Rienzi”
L'Ouverture de *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (Rienzi, le dernier des tribuns), WWV 49 (1838 – 1840), fut composée à une époque où Wagner était toujours sous l'influence de l'opéra italien. Cette influence se perçoit surtout dans les passages à la pulsion

régulière, dans une instrumentation très attentive aux percussions, et dans un sens du populaire très affirmé. En fait, un critique affirma que, mal interprétée, cette ouverture ressemblait plus à du Auber qu'à du Wagner – Auber était un compositeur très à la mode dans les années 1840, et avec *Rienzi* Wagner tenta de se conformer aux principes du grand opéra.

© 2012 Emanuel Overbeeke
Traduction: Josée Bégaud

Ouverture de “Der fliegende Holländer”
Si l’Ouverture de *Rienzi* (tout comme l’ouvrage lui-même) montre une dette envers le grand opéra italien, un style musical davantage influencé par la ferveur nationaliste est évident dans l’Ouverture de *Der fliegende Holländer*, WWV 63 (1841). Wagner combine son enthousiasme pour les traditions germaniques telles que le phénomène du voyageur errant et l’idée de nature comme une force importante, sinon décisive, dans l’existence humaine, avec un désir impérieux d’aventure harmonique. Toutefois, il impose à la pièce un sentiment classique de phrasé et une forme qui rappelle vaguement celle d’une ouverture classique: un début et une conclusion énergiques encadrent une section

centrale calme, pastorale et méditative. C'est également une "ouverture" en ce sens qu'elle introduit plusieurs des thèmes de l'opéra. Mais si les thèmes préfigurés dans l'ouverture ne sont qu'un petit nombre de ceux qui constituent le matériau d'ensemble de l'ouvrage, il est clair que l'opéra est une composition complexe présentant de nombreux aspects.

© 2013 Emanuel Overbeeke
Traduction: Francis Marchal

Prélude de l’Acte III de “Lohengrin”
Wagner composa *Lohengrin*, WWV 75, entre 1846 et 1848, et compléta l’opéra juste avant la Révolution de mars 1848 (il termina la partition d’orchestre le mois suivant). Si le thème principal de *Lohengrin*, s’inspirant librement de la chanson de geste de Garin de Loherain, traite du caractère de l’amour vrai (Elsa n’est pas autorisée à demander à Lohengrin ce qu’il est et d'où il vient...), la toile de fond de l’histoire est politique et était ouverte à des interprétations plutôt contraires, de révolutionnaires (les hordes venant de l’Est: les Prussiens...) à antirévolutionnaires (le Chevalier au Cygne et sa représentation du surhumain: le roi Louis II de Bavière). L’un des moments

les plus aimés de *Lohengrin* est le Chœur nuptial, introduit de manière festive par le brillant Prélude de l'Acte III.

© 2010 Leo Samama
Traduction: Francis Marchal

Prélude de “Tristan und Isolde”
Le Prélude de *Tristan und Isolde*, WWV 90 (1865), est un événement marquant de l'histoire de la musique occidentale, car son influence sur la postérité ne peut-être comparable qu'à celles du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, du *Sacre du printemps* et du *Marteau sans maître*. Cependant, de tels séismes ne se produisent jamais de manière totalement inattendue, et le *Tristan* de Wagner ne fait pas exception. L'aspect le plus souvent discuté des premières mesures, qui présentent le “motif de Tristan” (une dissonance non résolue suivie d'une autre dissonance non résolue), est un élargissement d'une idée ancienne: augmenter la tension en augmentant le nombre des dissonances. D'autres éléments “traditionnels” du Prélude sont les fréquentes répétitions, dans des tons voisins, d'une courte phrase, l'emploi du contrepoint pour moduler dans d'autres tonalités, et la technique permettant d'articuler la structure au moyen de changements dans l'instrumentation. A

ces méthodes de composition, déjà connues et exploitées par les musiciens de la période baroque et classique, Wagner ajoute un extraordinaire ralentissement du tempo tout en maintenant la pulsation, une manière fortement non classique d'aborder la proportion, et un sentiment de désir qui s'étire au-delà de toute limitation formelle. Si ces différents aspects se rencontrent déjà dans ses premiers opéras, sans être encore complètement exposés, ici la violation extrêmement calculée de la retenue classique parvient à son point culminant. À cet égard, le Prélude offre un indice de la proposition qui se trouve au cœur de l'opéra tout entier: comme déjà suspecté avant l'ère romantique, l'accomplissement réel de l'amour est un phénomène qui n'est possible qu'en dehors de la vie. Dès que l'un des personnages de l'opéra formule ou fait allusion à cette croyance, le motif de Tristan apparaît. Et quand le motif est entendu accompagnant d'autres paroles, la musique confère clairement au texte une seconde signification.

© 2013 Emanuel Overbeeke
Traduction: Francis Marchal

Prélude de “Die Meistersinger von Nürnberg”
Wagner composa *Die Meistersinger von Nürnberg*, WWV 96 (1868), de même

que *Tristan und Isolde*, comme un genre d'intermède pendant l'élaboration de *Der Ring des Nibelungen*. Si l'on écoute les introductions orchestrales de ces deux ouvrages plus courts en songeant à ce fait, on percevra l'immense distance stylistique qui les sépare: un Prélude solidement ancré dans le ton d'un majeur contre un Prélude modulant constamment, l'usage abondant d'un orchestre massif contre une variété de textures quasi infinie, et le sentiment immédiat d'un tempo ferme contre le sentiment progressif d'un tempo flexible. Tandis que ces qualités respectives sont un aspect fondamental de ces œuvres, leurs similarités sont tout aussi importantes. La première est le rôle significatif joué par le contrepoint, qui dans le Prélude de *Die Meistersinger von Nürnberg* agit en partie comme une méthode produisant une harmonie avant-gardiste, en partie comme un moyen de suggérer le monde sonore de la fin du Moyen Âge – ce qui s'accorde avec le sujet de l'opéra, puisque c'est un concours de chant à Nuremberg au seizième siècle. La seconde similarité est la nouvelle fonction donnée à l'introduction orchestrale: ce n'est pas un pot-pourri de thèmes, mais, comme dans *Lohengrin*, une indication du message de l'opéra. L'ouverture et la conclusion du Prélude de

Meistersinger sont clairement associées au concours. Des éléments du matériau de la partie centrale, contenant des échos de *Tristan und Isolde*, reviennent dès que le texte dramatique traite des thèmes principaux de cet opéra: l'ineffable, l'infini, les émotions se développant au-delà des frontières, et la soumission passionnée à celles-ci.

© 2013 Emanuel Overbeeke

Traduction: Francis Marchal

Le Royal Scottish National Orchestra est l'un des plus grands orchestres symphoniques d'Europe. Il fut formé en 1891 sous le nom de Scottish Orchestra; il devint le Scottish National Orchestra en 1950 et se vit accorder le patronage royal en 1991. Tout au long de sa grande histoire, il a occupé une place importante dans la vie musicale de l'Ecosse, jouant notamment à la cérémonie d'ouverture du bâtiment du Parlement écossais en 2004. Des chefs d'orchestre célèbres tels George Szell, Sir John Barbirolli, Walter Susskind, Sir Alexander Gibson, Bryden Thomson, Neeme Järvi, Walter Weller, Alexander Lazarev et Stéphane Denève ont contribué à son succès. En 2012, le musicien et chef d'orchestre canadien anglais Peter Oundjian a pris la fonction de directeur musical, et

le Danois Thomas Søndergård celle de principal chef invité. L'orchestre jouit d'une réputation internationale pour la qualité de ses enregistrements: il a reçu un Diapason d'or de l'année, ainsi que huit nominations aux Grammy Awards au cours des dix dernières années. Plus de deux cents CD sont disponibles, la discographie de l'orchestre comprenant des enregistrements de l'intégrale des symphonies de Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Nielsen (Thomson), Martinů (Thomson) et Roussel (Denève), ainsi que des œuvres orchestrales majeures de Debussy (Denève). Le Royal Scottish National Orchestra est l'une des formations nationales d'Écosse, subventionnée par le Gouvernement écossais dans le domaine du spectacle. www.rsno.org.uk

À la tête d'une véritable dynastie musicale, Neeme Järvi est un des chefs d'orchestre les plus respectés d'aujourd'hui. Il est directeur musical et artistique de l'Orchestre de la Suisse Romande, directeur artistique de l'Orchestre symphonique national d'Estonie, chef principal émérite de l'Orchestre de la Résidence de la Haye, ainsi que directeur musical émérite du Detroit Symphony Orchestra, chef principal émérite de l'Orchestre symphonique de Göteborg et "Conductor Laureate" du Royal Scottish National Orchestra. Il s'est

aussi produit en tant que chef invité avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Bergen et les Wiener Symphoniker, et également aux USA, avec le Los Angeles Philharmonic et le National Symphony Orchestra de Washington D.C., entre autres. Il a travaillé avec des solistes tels que Janine Jansen, Martha Argerich, Mischa Maisky, Vadim Repin, Evgeny Kissin, Truls Mørk, Hélène Grimaud et Vadim Gluzman.

Parmi les grands moments d'une impressionnante discographie comptant plus de 450 enregistrements, figurent des cycles salués par la critique – les intégrales des symphonies de Prokofiev, Sibelius, Nielsen et Brahms – ainsi que des séries récentes consacrées aux œuvres orchestrales de Halvorsen et de Svendsen, sans oublier un cycle consacré aux arrangements symphoniques d'opéras de Wagner effectués par Henk de Vlieger. Neeme Järvi s'est également fait le défenseur de la musique de compositeurs nordiques moins connus du grand public, tels Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén et Niels W. Gade, et de compositeurs originaires de son Estonie natale, dont Rudolf Tobias, Eduard

Tubin et Arvo Pärt. Parmi les nombreuses récompenses et distinctions dont il a fait l'objet sur le plan international, Neeme Järvi a été fait docteur *honoris causa* de l'Académie de Musique d'Estonie à Tallinn, a reçu l'Ordre du Blason national des mains du président de la république d'Estonie, des doctorats *honoris*

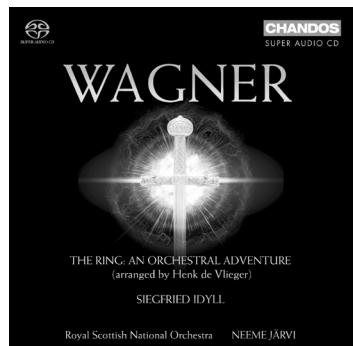
causa en Lettres de la Wayne State University de Detroit et de l'université du Michigan, ainsi que des doctorats *honoris causa* de l'université d'Aberdeen et de l'Académie royale de musique de Suède. Il a aussi été fait commandeur de l'Ordre de l'étoile polaire par le roi Carl XVI Gustaf de Suède.



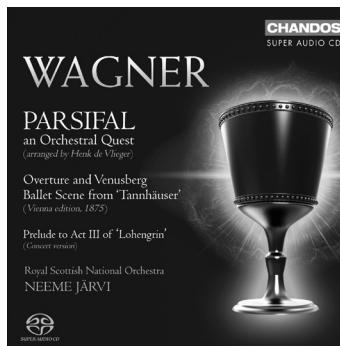
H. Frederick Stucker

Neeme Järvi

Also available

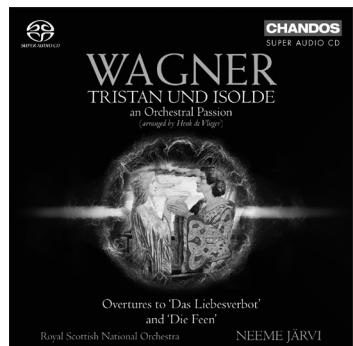


Wagner
The Ring, an orchestral adventure
Siegfried Idyll
CHSA 5060



Wagner
Parsifal, an orchestral quest
Prelude to Act III of *Lohengrin*
Overture and Venusberg Ballet Scene
from *Tannhäuser*
CHSA 5077

Also available



Wagner
Tristan und Isolde, an orchestral passion
Overtures to *Das Liebesverbot* and *Die Feen*
CHSA 5087



Wagner
Meistersinger, an orchestral tribute
Eine Faust-Ouverture
Deux Entrées tragiques
Overture to *Columbus*
CHSA 5092

Also available



Wagner
Two Symphonies
Overture to *Rienzi*
Huldigungsmarsch · Kaisermarsch



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A **Hybrid SA-CD** is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

This recording has been kindly sponsored by the Jennie S. Gordon Memorial Foundation.



Recording producer Brian Pidgeon

Sound engineer Ralph Couzens

Assistant engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Royal Concert Hall, Glasgow; 18 and 19 August 2009 (Prelude to Act III of *Lohengrin*), 16 and 17 February 2010 (Overtures to *Die Feen* and *Das Liebesverbot*, Prelude to *Tristan und Isolde*), 17 – 19 August 2010 (Overture to *Columbus*, *Eine Faust-Ouvertüre*, Prelude to *Die Meistersinger von Nürnberg*), & 21 and 22 March 2011 (Overtures to *Rienzi*, *der Letzte der Tribunen* and *Der fliegende Holländer* [not previously released])

Front cover Montage by designer incorporating photograph of Neeme Järvi © Tiit Veermäe / Alamy

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010, 2011, 2012, and 2013 Chandos Records Ltd

This compilation © 2013 Chandos Records Ltd

© 2013 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



The Royal Scottish National Orchestra with its Music Director, Peter Oundjian

© Tom Finnic

CHANDOS

Royal Scottish National Orchestra / Järvi

CHSA 5126

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5126

CHANDOS

WAGNER: OVERTURES AND PRELUDES

CHSA 5126

RICHARD WAGNER (1813 – 1883)

Overtures and Preludes

| | | |
|-----|---|-------|
| [1] | Overture to 'Die Feen', WWV 32* | 10:48 |
| [2] | Overture to 'Columbus', WWV 37† | 8:02 |
| [3] | Overture to 'Das Liebesverbot', WWV 38* | 8:10 |
| [4] | Overture to 'Rienzi, der Letzte der Tribunen', WWV 49‡ | 11:16 |
| [5] | Eine Faust-Ouverture, WWV 59† | 11:03 |
| [6] | Overture to 'Der fliegende Holländer', WWV 63‡ [not previously released] | 11:00 |
| [7] | Prelude to Act III of 'Lohengrin', WWV 75* | 3:04 |
| [8] | Prelude to 'Tristan und Isolde', WWV 90* | 6:43 |
| [9] | Prelude to 'Die Meistersinger von Nürnberg', WWV 96† | 8:56 |

TT 80:00

Royal Scottish National Orchestra
William Chandler* • Peter Thomas† • Maya Iwabuchi‡ leaders
Neeme Järvi

© 2010, 2011, 2012, and 2013 Chandos Records Ltd This compilation © 2013 Chandos Records Ltd
© 2013 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England


CHSA 5126

DSD
SUPER AUDIO CD Direct Stream Digital
 SA-CD, DSD and their logos are trademarks of Sony.
Multi-ch Stereo All tracks available in stereo and multi-channel
 This Hybrid CD can be played on any standard CD player.



S:RSNO
Royal Scottish National Orchestra
Peter Oundjian: Music Director



Glasgow's Concert Halls
Glasgow Royal Concert Hall
City Halls
Old Fruitmarket