

A photograph of conductor Neeme Järvi, an older man with white hair, wearing a blue blazer over a white shirt. He is standing with his arms outstretched, palms facing forward, in a conducting gesture. The background is dark and out of focus, showing the silhouettes of an orchestra.

CHANDOS

NEEME JÄRVI IN CONCERT

MOZART · WAGNER · BRAHMS · REGER

State Choir Latvija

Estonian National Symphony Orchestra



Photograph by Gebrüder (Christian und Friedrich) Lützel, Munich / Munich / Mary Evans Picture Library

Max Reger, 1902

Neeme Järvi in Concert

Richard Wagner (1813 – 1883)

- | | |
|---|---|
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">1</div> | Polonia, WWV 39 (1836) 11:52
in C major • in C-Dur • en ut majeur
Overture
Adagio sostenuto – Allegretto – Tempo I – Allegretto –
Tempo I – Allegro molto vivace – Allegretto – Presto |
|---|---|

Max Reger (1873 – 1916)

- | | |
|--|--|
| Serenade, Op. 95 (1905 – 06) 40:48
in G major • in G-Dur • en sol majeur
for Orchestra
Felix Mottl zur Erinnerung an den 8. Oktober 1905 | |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">2</div> | Allegro moderato 13:28 |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">3</div> | Vivace e Burlesca – Meno mosso 3:33 |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">4</div> | Andante semplice (sostenuto) (nie schleppend) –
Più lento assai 10:03 |
| <div style="border: 1px solid black; width: 15px; height: 15px; display: flex; align-items: center; justify-content: center; margin: 0 auto;">5</div> | Allegro con spirito (non troppo vivace) – Andantino –
Quasi Adagio 13:36 |

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Schicksalslied, Op. 54 (1868 – 71)* **14:25**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

(Friedrich Hölderlin)

for Chorus and Orchestra (Harp *ad libitum*)

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | Langsam und sehnsuchtsvoll ('Ihr wandelt droben im Licht') – | 6:03 |
| 7 | Allegro ('Doch uns ist gegeben') – | 6:15 |
| 8 | Adagio | 2:06 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Ave verum corpus, KV 618 (1791)* **6:28**

in D major • in D-Dur • en ré majeur

Motet

for Four-part Chorus, Strings, and Basso continuo

Adagio

TT 73:43

State Choir Latvija*

Estonian National Symphony Orchestra

Arvo Leibur leader

Neeme Järvi



Photographer unknown

Neeme Järvi, at the Wiener Musikverein

Neeme Järvi in Concert

Mozart: *Ave verum corpus*, KV 618

The autograph manuscript of the short motet for choir and strings *Ave verum corpus* by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) is dated 17 June 1791 and the composer entered the work in his own catalogue of his works the next day. It was almost certainly written for the Feast of Corpus Christi (which fell on 23 June in 1791). Received wisdom has it that Mozart composed it for his friend Anton Stoll, a schoolteacher who was in charge of the music at St Stephan's church in Baden bei Wien, a small town south of Vienna, in part to thank Stoll for arranging summer accommodation for Constanze Mozart in 1791. Mozart visited her in Baden while working on *Die Zauberflöte* and it was there that he wrote *Ave verum corpus* (the manuscript notes that it was composed in 'Baaden'). However, he was back in Vienna by the time of the probable first performance and firm evidence that Stoll gave the première is thin on the ground, although Mozart's only known handwritten copy of the work was in Stoll's possession. It is possible that Mozart intended it for one of

the Viennese churches with which he had significant associations, notably St Stephen's Cathedral. But while the circumstances of the première remain a mystery (explored in fascinating depth by the Mozart scholar David Black), there is no doubt about the value of the work itself: *Ave verum corpus* encapsulates in miniature (just forty-six bars) many features of Mozart's greatest works. It is so well known that its inspired musical qualities are easily overlooked, but Alfred Einstein singled out its 'simplicity [and] the perfection of modulation and voice-leading', and he concluded that in this devotional and deeply felt piece, liturgical need and personal expression flowed together with consummate artistry.

Wagner: *Polonia*, WWV 39

An unsigned article on 'Wagner's Early Overtures' in the *Musical Times* for 1 February 1905 noted that

the early works of a composer who has achieved greatness... always possess peculiar interest to the musician.
There is no more fascinating study

than that which reveals the process of development.

The article goes on to consider the overtures written by Richard Wagner (1813 – 1883) between 1831 and 1836, among them *Polonia*, *Christoph Columbus*, and *Rule Britannia*.

Following the defeat of Polish patriots by Russian forces in 1831 many Polish soldiers and refugees fled to Leipzig, where they were welcomed by enthusiastic sympathisers, among them the teenage Wagner and his close family friend Heinrich Brockhaus who was president of the Leipzig Polish Committee. At the time, Wagner was a young firebrand with radical views and a natural sympathy with those fighting for independence. These feelings intensified after he met the aristocratic exile Count Vincenz Tyszkiewicz, a man for whom Wagner had boundless admiration. In his autobiography, Wagner recalled that on the evening of 3 May 1832 (Constitution Day – still a national holiday in Poland), eighteen exiled Poles met in a hotel for a festive dinner, joined by Brockhaus and Wagner himself:

It was an unforgettable occasion. The dinner turned into a real festival; a brass band from the town played Polish folksongs all evening, and these were sung by the whole company led by a [Polish-]Lithuanian called Zan, in a

manner now triumphant, now mournful. In particular, the beautiful 'Third of May' song drew forth a positive uproar of enthusiasm. Tears and shouts of joy grew into a great tumult; the excited men grouped themselves on the lawns of the garden swearing eternal friendship in the most extravagant terms in which the word 'Ojczyzna' (Homeland) provided the principal theme, until finally a veil of generous intoxication fell over this wild party. Dreams of that evening later formed in my mind the idea for an orchestral work in the form of an overture, with the title *Polonia*.

His 'dream' took concrete musical shape in *Polonia*, which Wagner completed in July 1836 during his time at Magdeburg, and he subsequently made a piano transcription of it. The anonymous author of the *Musical Times* article wrote that *Polonia*

is manifestly the product of a young brain strongly influenced by traditional methods and contemporary art. It is full of expressive tunes and flashes of unexpected effectiveness, but couched in the language of Beethoven and Weber.

While the article took the rather high-minded view that *Polonia* was 'constantly verging on the vulgar', its overall verdict was

more positive, asserting that ‘the music is... charged with life and intensity’. This is a much fairer judgement than that of Ernest Newman, who dismissed the piece as ‘shapeless and frothy’. For all its youthful high spirits, *Polonia* demonstrates the young composer’s ability to create a coherent structure (incorporating an atmospheric slow introduction) and to generate considerable excitement, even if Wagner is inclined to overplay his hand – something that is no more than a reflection of the exuberant event that inspired it.

Brahms: Schicksalslied, Op. 54

Completed in Baden-Baden in May 1871, the *Schicksalslied* (Song of Destiny) by Johannes Brahms (1833 – 1897) is a setting for chorus and orchestra of a poem by Friedrich Hölderlin, first published in Part Two of his novel *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1799). Brahms himself conducted the première of the *Schicksalslied*, on 18 October 1871, at a concert of the Karlsruhe Philharmonic Society.

Florence May, Brahms’s early English biographer, wrote that the *Schicksalslied* was characteristic from every point of view, musical, aesthetic and psychological – [a work], moreover, which is of quite peculiar interest and value.

In the broad, solemn orchestral introduction Donald Francis Tovey found a mood of ‘the most wistful longing’. The first choral entry depicts Hölderlin’s ‘blessed spirits’ who ‘wander up there in the light’. These are celestial beings whose heavenly vision has ‘eternal clarity’ – a phrase set by Brahms with the greatest sensitivity, underpinned by subtle, shifting harmonies. The grim human dimension of the poem is a startling contrast, and Brahms reflects Hölderlin’s depiction of earthly suffering with music that is urgent, hard-edged, and stark, the words hammered out by the chorus alongside orchestral writing which flashes and plunges, all underlining the mood of fear and desolation. Tovey wrote of this passage that it was a ‘cycle of despairing thoughts’ which can find ‘no way out except by sheer exhaustion’. But Brahms does find a way out, by allowing his music to go *beyond* Hölderlin’s text, providing consolation and solace in an orchestral postlude. Drawing on material heard in the introduction, this postlude is now transformed into what May described as ‘in a sense the most important part of his composition’. She added a note reflecting her personal experiences of the composer and the *Schicksalslied*:

In rehearsing the work, it was over this portion that he lingered with

peculiar care; and when conducting its performance, he obtained from the postlude some of his rarest and most exquisite effects of ethereal tenderness.

Reger: Serenade in G major, Op. 95

If ever there was a work by Max Reger (1873 – 1916) that should earn this much-maligned figure new friends it is surely the Serenade in G major, composed in 1905 – 06. The first two movements were sent to his publisher (Lauterbach & Kuhn, in Leipzig) at the start of 1906, and on 15 January that year Reger wrote to his friend Karl Straube to report that

the third movement is already complete
in full score. It will be the most beautiful
slow movement I have ever written!

The finale was completed in August 1906 and the first performance was given at the Gürzenich Concerts, in Cologne, on 25 October 1906, conducted by Fritz Steinbach. The work was dedicated to another conductor, Felix Mottl, in gratitude for the first performance of the composer's Sinfonietta – an altogether more daunting work – but in his dedication Reger only alludes to the work by way of the date of its première: 'Felix Mottl, in remembrance of 8 October 1905.'

At first glance, the scoring of the Serenade is straightforward: double woodwind, two horns, timpani, harp, and strings, but Reger's distribution of the string parts is most unusual: throughout the work, they are divided into two groups split antiphonally: on the conductor's left the strings play without mutes, and those on the right play with mutes. This ingenious device produces bewitching results from the very opening of the *Allegro moderato*, in which the first phrase of the theme is presented by muted strings, and the second by the group playing without mutes. As Tovey wrote in a substantial essay on the Serenade, the themes themselves

are so attractive... that the first
impression of that movement ought to
suffice to carry the listener through the
whole of the rest, however unfamiliar
Reger's style may be.

Indeed, as Tovey pointed out, the Serenade contains music that is not only 'intensely characteristic of [Reger]' but also has a

beauty so extraordinary and so directly
convincing that it was one of the very
few modern works which Joseph
Joachim in the last years of his life was
able to enjoy.

There are two main thematic groups in the first movement: the first comprises that

rising and falling opening theme, a bucolic subsidiary idea typified by dotted rhythms, and another marked by rapid scale-like passagework; the second group is dominated by an expressive theme marked *tranquillo, espressivo*. The development begins with a broad augmentation of the opening theme and after recollections of earlier material (some of them fleeting), Reger includes a brief and ingenious fugue, combining several ideas with seemingly effortless skill. When the main theme returns at the start of the recapitulation, Reger now decorates it with a falling figure in triplets on the flute and clarinet. The coda sees the music dissolving into the most tender serenity (the effect is rather like that of the end of the Dream-Pantomime in Humperdinck's *Hänsel und Gretel*) – an epilogue which Tovey believed was ‘among the most beautiful things in the music of the early twentieth century’. It is hard to disagree with him.

Marked *Vivace e Burlesca*, the short scherzo has two main themes, initially treated with quicksilver delicacy, but reaching a dramatic climax before subsiding into a slower coda in which the ideas seem to wind down; here Reger also introduces an ephemeral (and magical) allusion to the opening theme of the whole work. The third movement, marked *Andante semplice (sostenuto)* – the

music which Reger in his letter to Straube had claimed to be ‘the most beautiful slow movement [he had] ever written’ – is in the unexpected key of A major. Tovey described the form as a rondo. This is true in that there is a main idea which alternates with two contrasted episodes – but there is also some intricate development of all the material before the final return of the principal idea. This theme is broad and song-like, introduced by the two string groups entrancingly intertwined. There follows a transition to the first episode, expressive and radiant in E major, decorated with the falling triplet figure from the recapitulation of the first movement. A delicately elaborated return of the main theme is followed by the second episode and the development of the song-like theme before its last appearance, now sumptuously orchestrated, brings the movement to a luminous close. The expansive finale, in sonata form, is marked *Allegro con spirito* and while the music is generally animated (though not without some moments of repose), the unusual divided strings and delicate woodwind writing ensure that textures are always lucid and airy, even when Reger during the development launches into a double fugue. For his final trick, Reger ends the Serenade with a reflective coda in which

the opening theme of the first movement returns for a last, peaceful farewell.

© 2023 Nigel Simeone

Founded in 1942, the **State Choir Latvija** collaborates with world-class conductors and orchestras, and appears at prestigious concert halls and festivals. Their musical intelligence and skill allow the singers to feel at home in delicate *a cappella* choral music as well as performances with large orchestras. Māris Sirmais has been the Choir's Artistic Director and Principal Conductor since 1997, and the Executive Director is Māris Ošlejs. The Choir is a regular guest at the Elbphilharmonie, in Hamburg, where it has performed the Second and Third Symphonies of Gustav Mahler and György Ligeti's Requiem with Philharmonisches Staatsorchester Hamburg under Kent Nagano, and in 2019 gave a solo performance with the organist Iveta Apkalna. It has also performed with the London Philharmonic Orchestra, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Israel Philharmonic Orchestra, Orquestra de Cadaqués, Hong Kong Philharmonic Orchestra, and Singapore Symphony Orchestra, among others, under conductors such as Andris Nelsons, Paavo Järvi, Kristjan

Järvi, Zubin Mehta, Jaap van Zweden, Vladimir Ashkenazy, David Zinman, Simone Young, and Tõnu Kaljuste. Among the Choir's proudest achievements, besides appearances at KKL Luzern and Lincoln Center, New York, have been collaborations with the Royal Concertgebouw Orchestra under Mariss Jansons in a world tour dedicated to the 125th anniversary of the Orchestra, and performances of Mahler's Symphony No. 8 with the same orchestra in Amsterdam, in March 2011, and with the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks in Munich, in October 2011. The State Choir Latvija is internationally acclaimed for both its academic excellence and its innovative projects and has made numerous recordings. www.koris.lv

The **Estonian National Symphony Orchestra** (Eesti Riiklik Sümfooniaorkester, ERSO) is an energetic and versatile orchestra always striving towards excellence. Occupying a unique position in the intersection of cultures, it brings together Nordic, western, and Russian musical traditions. The Orchestra, which will celebrate its one hundredth anniversary in 2026, has become the most prominent orchestral ambassador of Estonia, powerfully increasing its international scope, particularly

in recent decades. Since the 2020 / 21 season, its Chief Conductor and Artistic Director has been Olari Elts. Neeme Järvi, its longest-serving chief conductor, continues his association with the Orchestra, now as Honorary Artistic Director for Life, while Paavo Järvi serves as its Artistic Adviser. The Orchestra performs with renowned conductors and soloists from around the world, including, of course, many prominent Estonian musicians. Commanding a repertoire that ranges from the baroque period to the present time, it has premiered symphonic works by countless Estonian composers, including Arvo Pärt, Erkki-Sven Tüür, Jüri Reinvere, and Eduard Tubin.

Based at the Estonia Concert Hall, in Tallinn, the Orchestra has dazzled the world by undertaking numerous tours and making appearances at renowned international music festivals. It has performed in such prestigious venues as the Konzerthaus Berlin, Wiener Musikverein, Rudolfinum, Prague, Brucknerhaus Linz, Avery Fisher Hall (now David Geffen Hall), New York, Grand Hall of the Saint Petersburg Philharmonia and the Concert Hall of the Mariinsky Theatre, Kölner Philharmonie, Helsinki Music Centre, and Berwaldhallen, Stockholm. On the festival circuit, it most recently visited the

Festival Radio France Occitanie Montpellier, with Neeme Järvi, and Eufonie International Festival of Central and Eastern Europe, Warsaw, with Olari Elts. It has enjoyed fruitful collaborations with highly acclaimed record companies, its CDs demonstrating a quality that has been recognised by many renowned music magazines and won the Orchestra several prizes, including a Grammy Award for a disc of cantatas by Sibelius. The concerts of the Estonian National Symphony Orchestra have been broadcast by local radio and television as well as by Mezzo TV and medici.tv, and have reached millions of radio listeners via the European Broadcasting Union. In 2020, the Orchestra launched its own channel, erso.tv.

The head of a musical dynasty, **Neeme Järvi** is one of today's most esteemed maestros. He conducts the world's most prominent orchestras and works alongside soloists of the highest calibre. Over his long and highly successful career he has held chief conductor positions across the world with orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Detroit Symphony Orchestra, and Gothenburg Symphony Orchestra, among others. He is currently Honorary Artistic Director for Life of the Estonian National

Symphony Orchestra and Music Director Emeritus of both the Residentie Orchestra The Hague and Detroit Symphony Orchestra. He also holds the titles of Principal Conductor Emeritus of the Gothenburg Symphony Orchestra and Conductor Laureate of the Royal Scottish National Orchestra. He spent three summers between 2013 and 2016 as Head of Conducting and Artistic Advisor of the Gstaad Conducting Academy. He has enjoyed recent engagements with European orchestras such as the Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, and Orchestre national de France, as well as major orchestras in the USA and throughout Asia.

A prolific recording artist, Neeme Järvi has amassed a discography of nearly 500 recordings. He has been a star recording artist with Chandos Records for over thirty years, his most recent releases, with orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Royal Scottish National Orchestra, Estonian National Symphony Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and Bergen Philharmonic Orchestra, including discs of

the three full-length ballets of Tchaikovsky and works by Joachim Raff, Kurt Atterberg, Saint-Saëns, and Martinů. Whilst highlights of his extensive discography for international record companies include critically acclaimed complete cycles of works by many of the great composers, he has also championed less widely known composers such as Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén, and Niels W. Gade, as well as composers from his native Estonia, including Rudolf Tobias and Arvo Pärt. In September 2018 he received the Lifetime Achievement Award of the magazine *Gramophone*.

Neeme Järvi has been honoured with many international prizes and accolades. Named as one of the 'Estonians of the Century', he holds various awards from his native country, including an honorary doctorate from the Estonian Academy of Music and Theatre in Tallinn, and honorary doctorates from Wayne State University in Detroit, the universities of Michigan and Aberdeen, and the Royal Swedish Academy of Music. He has also been appointed Commander of the North Star Order by King Karl XVI Gustaf of Sweden.

Juris Zīgelis



State Choir Latvija

Neeme Järvi in Concert

Mozart: Ave verum corpus KV 618

Das Autograph der kurzen Motette *Ave verum corpus* für Chor und Streicher von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) ist auf den 17. Juni 1791 datiert, und schon am folgenden Tag trug der Komponist das Stück in seinen eigenen Werkkatalog ein. Der Entstehungsanlass war höchstwahrscheinlich das Fronleichnamfest (das 1791 auf den 23. Juni fiel). Nach gängiger Überzeugung komponierte Mozart die Motette für seinen Freund Anton Stoll, einen Schullehrer, der für die Musik an der Stephanskirche in dem südlich der Hauptstadt gelegenen Städtchen Baden bei Wien verantwortlich war; damit wollte er Stoll wohl auch dafür danken, dass dieser im Sommer 1791 dort für Constanze Mozart eine Unterkunft besorgt hatte. Der Komponist besuchte seine Frau, während er an der *Zauberflöte* arbeitete, und schrieb dort *Ave verum corpus* (auf der Handschrift ist festgehalten, dass das Stück in „Baaden“ entstand). Zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Uraufführung befand Mozart sich jedoch bereits wieder in Wien; dass Stoll die Premiere dirigierte, ist nicht eindeutig belegt, auch wenn

sich Mozarts einzige bekannte Abschrift des Werks in Stolls Besitz befand. Möglicherweise bestimmte Mozart die Komposition für eine der Wiener Kirchen, zu denen er engere Beziehungen pflegte, darunter vor allem der Stephansdom. Während die Umstände der Uraufführung also ein Geheimnis bleiben (das der Mozart-Forscher David Black mit faszinierender Gründlichkeit erkundet hat), ist die Qualität der Komposition selbst über jeden Zweifel erhaben: *Ave verum corpus* enthält in Miniaturform (nur sechsundvierzig Takte) eine große Zahl der charakteristischen Merkmale von Mozarts größten Schöpfungen. Das Stück ist so bekannt, dass seine glänzenden musikalischen Qualitäten leicht übersehen werden; Alfred Einstein allerdings betonte seine „Einfachheit [und] die Perfektion der Modulation und Stimmführung“ und folgerte, dass in diesem andächtigen und tiefempfundenen Werk liturgische Erfordernis und persönliche Expressivität in höchster Kunstfertigkeit ineinanderfließen.

Wagner: Polonia W WV 39

Ein unsignierter Artikel über „Wagners frühe

Ouvertüren” in der *Musical Times* vom 1. Februar 1905 enthält die Bemerkung, dass die frühen Werke eines Komponisten, der zu Ruhm gekommen ist ... für den Musiker immer von besonderem Interesse [sind]. Kein Studium ist faszinierender als das, welches den Entwicklungsprozess offenbart.

Der Artikel widmet sich sodann den Ouvertüren, die Richard Wagner (1813 – 1883) zwischen 1831 und 1836 geschrieben hat, darunter *Polonia*, *Christoph Columbus* und *Rule Britannia*.

Nachdem die russischen Streitkräfte den polnischen Patrioten 1831 eine Niederlage zugefügt hatten, verschlug es viele polnische Soldaten und Flüchtlinge nach Leipzig, wo sie von enthusiastischen Sympathisanten empfangen wurden, darunter auch der junge Wagner und Heinrich Brockhaus, der ein enger Freund der Familie und Präsident des Leipziger Polnischen Komitees war. Zu der Zeit war Wagner ein junger Hitzkopf mit radikalen Ansichten und natürlichen Sympathien für die, die um ihre Unabhängigkeit kämpften. Diese Empfindungen verstärkten sich noch, nachdem er dem aristokratischen Exilanten Graf Vincenz Tyszkiewicz begegnet war, einem Mann, für den Wagner

grenzenlose Bewunderung hegte. In seiner Autobiographie erinnert Wagner sich an den Abend des 3. Mai 1832 (dem Tag der Verfassung, der in Polen noch heute ein Nationalfeiertag ist), an dem achtzehn exilierte Polen in einem Hotel zu einem festlichen Abendessen zusammenkamen, zu dem sich auch Brockhaus und Wagner einfanden:

Es war ein unvergesslich eindrucksvoller Tag. Das Mahl der Männer ward zum Gelage: eine aus der Stadt bestellte Blechmusik spielte unausgesetzt die polnischen Volkslieder, an welchen sich, unter dem Vorgesang eines Litthauers (Zan), die Gesellschaft jubelnd und klagend betheiligte. Namentlich erweckte das schöne “dritte Mai”-Lied einen erschütternden Enthusiasmus. Weinen und Jauchzen steigerten sich zu einem unerhörten Tumulte, bis sich die Gruppen auf die Rasenplätze des Gartens lagerten, und dort zerstreute Liebespaare bildeten, in deren schwelgerischem Liebesgespräche das unerschöpfliche Wort “Ojczyzna” (Vaterland), die Lösung war, bis endlich der Schleier eines grossherzigen Rausches Alles in Nacht hüllte. Der Traum dieser Nacht bildete sich später

in mir zu einer Orchestercomposition
in Ouverturenform, mit dem Titel
Polonia aus.

In *Polonia* nahm sein "Traum" konkrete
musikalische Formen an; Wagner vollendete
das Werk im Juli 1836 während seines
Aufenthalts in Magdeburg und fertigte
anschließend eine Klavierfassung des Stücks
an. Der anonyme Autor des Artikels in der
Musical Times schrieb, *Polonia* sei

offenkundig das Produkt eines
jungen Verstandes unter dem
Einfluss traditioneller Methoden
und zeitgenössischer Kunst. Es ist
gespickt mit ausdrucksvollen Melodien
und aufblitzenden Momenten von
unerwarteter Wirksamkeit, ist zugleich
aber in die Sprache Beethovens und
Webers gekleidet.

Während der Artikel die recht hochmütige
Ansicht vertrat, *Polonia* "grenze ständig an
das Vulgäre", fiel das Urteil insgesamt doch
positiver aus – der Autor versicherte, die
Musik sei "beseelt von Lebhaftigkeit und
Intensität". Das ist eine wesentlich fairere
Bewertung als die von Ernest Newman,
der das Stück als "formlos und hohl" abtat.
Trotz all der jugendlichen Hochstimmung
demonstriert *Polonia* die Fähigkeit des
jungen Komponisten, eine kohärente

Struktur zu schaffen (zu der auch eine
stimmungsvolle langsame Einleitung zählt)
und erhebliche Spannung aufzubauen, auch
wenn der Komponist zur Übertreibung
neigt – was aber letztlich nur eine Reflektion
der ausgelassenen Ereignisse ist, die ihn
inspirierten.

Brahms: Schicksalslied op. 54

Das im Mai 1871 von Johannes Brahms
(1833 – 1897) in Baden-Baden vollendete
Schicksalslied ist die Vertonung einer
Dichtung von Friedrich Hölderlin, die zuerst
im zweiten Teil von dessen Roman *Hyperion
oder der Eremit in Griechenland* (1799)
veröffentlicht wurde. Brahms selbst dirigierte
die Uraufführung der Komposition für Chor
und Orchester am 18. Oktober 1871 in einem
Konzert des Philharmonischen Vereins in
Karlsruhe.

Florence May, Brahms' frühe englische
Biographin, schrieb, das *Schicksalslied* sei
in jeder Hinsicht charakteristisch –
musikalisch, ästhetisch und
psychologisch; und zudem [ein Werk]
von ganz besonderem Interesse und
Wert.

In der ausgedehnten feierlichen Einleitung
entdeckte Donald Francis Tovey eine
Stimmung "von sehnsuchtsvollster Wehmut".

Der erste Einsatz des Chors beschreibt Hölderlins "selige Genien", die "droben im Licht" wandeln. Dies sind überirdische Wesen, deren himmlische Vision von "ewiger Klarheit" ist – eine Formulierung, die Brahms mit äußerster Empfindsamkeit umsetzt, verstärkt von subtil wechselnden Harmonien. Die düstere menschliche Dimension der Dichtung bildet hierzu einen aufrührenden Kontrast; Brahms spiegelt Hölderlins Darstellung menschlichen Leids durch Musik von dringlicher, kantiger Krassheit, wobei der Chor die Worte zu einer aufblitzenden und sodann steil abfallenden Orchesterbegleitung heraushämmert, die die von Angst und Verzweiflung dominierte Stimmung untermalt. Tovey schrieb über diese Passage, sie sei ein "Zyklus verzweifelnder Gedanken", der "außer schierer Erschöpfung keinen Ausweg" findet. Doch Brahms findet einen Ausweg, indem er seiner Musik erlaubt, über Hölderlins Text hinauszugehen, und sie in einem Orchesternachspiel Trost und Zuspruch verbreiten lässt. Dieses Postludium verwendet bereits in der Einleitung vernommenes Material und wird nun zu etwas verwandelt, das May als "in gewissem Sinne den wichtigsten Teil der Komposition" bezeichnet hat. Sie fügte eine Bemerkung an, die ihre persönliche Erfahrung mit dem

Komponisten und seinem *Schicksalslied* reflektiert:

In den Proben verweilte er bei dieser Passage mit besonderer Sorgfalt; und als er die Aufführung dirigierte, entlockte er dem Nachspiel einige seiner rarsten und exquisitesten Effekte voller ätherischer Zärtlichkeit.

Reger: Serenade in G-Dur op. 95

Wenn es je eine Komposition von Max Reger (1873 – 1916) gegeben hat, die dieser vielgescholtenen Figur neue Freunde gewinnen konnte, so ist dies sicherlich die 1905 / 06 entstandene Serenade in G-Dur. Anfang 1906 schickte Reger die beiden ersten Sätze an seinen Verleger (Lauterbach & Kuhn in Leipzig), und am 15. Januar berichtete er seinem Freund Karl Straube,

Satz drei ist in Partitur schon fertig,
wird der schönste langsame Satz, den ich
bisher geschrieben habe!

Das Finale wurde im August 1906 vollendet und die Uraufführung fand am 25. Oktober des Jahres unter der Leitung von Fritz Steinbach im Rahmen der Gürzenich-Konzerte in Köln statt. Das Werk ist dem Dirigenten Felix Mottl gewidmet als Dank für dessen Uraufführung von Regers Sinfonietta, einem wesentlich imposanteren

Werk; in seiner Widmung spielt Reger auf die Komposition allerdings lediglich anhand des Datums der Premiere an: "Felix Mottl zur Erinnerung an den 8. Oktober 1905."

Die Besetzung der Serenade erscheint auf den ersten Blick unkompliziert – zweifache Holzbläser, zwei Hörner, Pauken, Harfe und Streicher, allerdings ist Regers Verteilung der Streicherpartien ausgesprochen ungewöhnlich: Diese sind das ganze Werk hindurch in zwei antiphonal einander gegenübergestellte Gruppen geteilt; zur Linken des Dirigenten spielen die Streicher ohne Dämpfer und die auf seiner rechten Seite spielen mit Dämpfern. Diese raffinierte Disposition entwickelt ihre bezaubernde Wirkung bereits am Beginn des *Allegro moderato*, in dem die erste Phrase des Themas von gedämpften Streichern präsentiert wird und die zweite von der Gruppe, die ohne Dämpfer spielt. Wie Tovey in einem ausgedehnten Essay über die Serenade geschrieben hat, sind die Themen selbst

so attraktiv ..., dass der erste Eindruck dieses Satzes genügen sollte, um den Hörer durch den gesamten Rest zu tragen, wie ungewohnt ihm Regers Stil auch sein mag.

In der Tat enthält die Serenade – wie Tovey betont – Musik, die nicht nur "überaus

charakteristisch" für Reger ist, sondern zudem von

einer solch außergewöhnlichen und unmittelbar überzeugenden Schönheit, dass dies eines der wenigen modernen Werke war, die Joseph Joachim in den letzten Jahren seines Lebens erfreuen konnten.

Im ersten Satz finden sich zwei thematische Hauptgruppen: Die erste umfasst das auf- und absteigende Eröffnungsthema sowie eine erste untergeordnete bukolische Idee, die sich durch punktierte Rhythmen auszeichnet, und eine zweite, die von schnellem skalenartigem Passagenwerk geprägt ist. Die zweite Gruppe wird von einem expressiven Thema mit der Bezeichnung *tranquillo, espressivo* dominiert. Die Durchführung beginnt mit einer breit angelegten Augmentation des Eröffnungsthemas, und nach (zum Teil nur flüchtigen) Reminiszenzen an früheres Material folgt eine kurze erfindungsreiche Fuge, in der verschiedene musikalische Gedanken mit scheinbar mühelosem Geschick verknüpft werden. Indem das Hauptthema am Beginn der Reprise wiederkehrt, verzerrt Reger es mit einer absteigenden Triolenfigur in Flöte und Klarinette. In der Coda löst sich die Musik in zärtlichste Gelassenheit auf (die Wirkung

ähnelt der vom Ende der Traum-Pantomime in Humperdincks *Hänsel und Gretel*) – ein Epilog, von dem Tovey überzeugt war, dass er zu “den schönsten Dingen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts” gehöre. Dem ist kaum zu widersprechen.

Das kurze Scherzo trägt die Bezeichnung *Vivace e Burlesca* und hat zwei Hauptthemen, die zunächst mit quecksilbriger Finesse behandelt werden, sich dann aber zu einem dramatischen Höhepunkt entwickeln, bevor sie zu einer langsameren Coda abflauen, in der die musikalischen Ideen sich zu beruhigen scheinen; hier führt Reger auch eine flüchtige (und magische) Anspielung auf das Eröffnungsthema der Komposition ein. Der dritte Satz, der die Bezeichnung *Andante semplice (sostenuto)* trägt und von dem Reger in seinem Brief an Straube behauptete, dies sei der schönste langsame Satz, den er bisher geschrieben habe, steht in der unerwarteten Tonart A-Dur. Tovey beschreibt seine Form als Rondo. Dies trifft insofern zu, als es einen musikalischen Hauptgedanken gibt, der mit zwei kontrastierenden Episoden alterniert – allerdings findet sich auch eine komplexe Durchführung des gesamten Materials, bevor der Hauptgedanke ein letztes Mal wiederkehrt. Dieses Thema ist ausladend und liedhaft, und es wird von den

beiden auf hinreißende Weise ineinander verschlungenen Streichergruppen eingeführt. Eine Überleitung führt zu der ersten Episode, ausdrucksstark in strahlendem E-Dur und verziert mit der absteigenden Triolenfigur aus der Reprise des ersten Satzes. Auf eine filigran ausgearbeitete Wiederholung des Hauptthemas folgen die zweite Episode und die Durchführung des liedhaften Themas, bevor es ein letztes Mal erklingt, diesmal opulent orchestriert, und den Satz zu einem brillanten Ende bringt. Das ausgedehnte Finale in Sonatenhauptsatzform trägt die Bezeichnung *Allegro con spirito*, und während die Musik im Allgemeinen ausgesprochen lebhaft ist (immer wieder unterbrochen von Momenten der Ruhe), stellen die ungewöhnlich aufgeteilten Streicher sowie die feinsinnige Behandlung der Holzbläser sicher, dass die Satzstrukturen stets klar und durchsichtig bleiben, selbst wenn Reger in der Durchführung zu einer Doppelfuge anhebt. Für diesen letzten Kunstgriff lässt Reger die Serenade mit einer besinnlichen Coda enden, in der das Eröffnungsthema des ersten Satzes für einen letzten friedlichen Abschiedsgruß wiederkehrt.

© 2023 Nigel Simeone
Übersetzung: Stephanie Wollny



Kroon Tarkmeel

Estonian National Symphony Orchestra, with Neeme Järvi, September 2018

Neeme Järvi en concert

Mozart: Ave verum corpus, KV 618

Le manuscrit autographe du court motet pour chœur et cordes *Ave verum corpus* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) est daté du 17 juin 1791 et le compositeur entra l'œuvre dans son catalogue le lendemain. Il fut très probablement écrit pour la Fête-Dieu (fête célébrée soixante jours après Pâques dans l'Église catholique, et qui tombait le 23 juin en 1791). Mozart l'aurait composé pour son ami Anton Stoll, un professeur qui était en charge de la musique à l'église St. Stephan à Baden bei Wien, une petite ville proche de Vienne, en partie pour remercier Stoll d'avoir réussi à trouver, pour l'été 1791, un logement pour Constance. Mozart rendit visite à son épouse à Baden alors qu'il travaillait à *Die Zauberflöte* et c'est là qu'il écrivit l'*Ave verum corpus* (il est noté en effet dans le manuscrit qu'il fut composé à "Baaden"). Mais Mozart fut de retour à Vienne pour la probable création de la pièce et il n'est pas certain que Stoll ait assuré cette création, bien que le seul exemplaire manuscrit connu était en sa possession. Il est possible que Mozart l'ait écrite pour l'une des églises de Vienne avec lesquelles

il avait des relations significatives, notamment la cathédrale St. Stephan. Cependant si les circonstances de la création de l'œuvre restent un mystère (exploré en profondeur, de manière captivante, par le spécialiste de Mozart David Black), la valeur de la pièce est incontestée: l'*Ave verum corpus* recèle, en miniature (en quarante-six mesures seulement), de nombreux traits des plus grandes œuvres de Mozart. La pièce est tellement connue que le génie de la musique passe facilement inaperçu, mais Alfred Einstein souligna "sa simplicité [et] la perfection des modulations et de l'agencement des voix", et il conclut que dans cette pièce qui allie dévotion et intense émotion, les nécessités liturgiques et l'expression personnelle se rejoignent en un flux d'un profond génie artistique.

Wagner: Polonia, WWV 39

Un article non signé intitulé "Wagner's Early Overtures" dans le *Musical Times* du 1er février 1905 soulignait que:

les premières œuvres d'un compositeur devenu célèbre... ont toujours un intérêt particulier pour le musicien. Il n'y a pas

d'étude plus fascinante que celle qui en révèle le processus de développement. L'article se poursuit par l'examen des ouvertures composées par Richard Wagner (1813 – 1883) entre 1831 et 1836, dont *Polonia*, *Christoph Columbus* et *Rule Britannia*.

Suite à la défaite des patriotes polonais par les forces russes en 1831, de nombreux soldats et réfugiés polonais affluèrent à Leipzig où ils furent accueillis par des sympathisants enthousiastes dont faisaient partie le jeune Wagner, âgé de dix-huit ans, et Heinrich Brockhaus, un ami proche de la famille, qui présidait le Comité polonais de Leipzig. À l'époque, Wagner était un jeune homme plein de fougue avec des opinions radicales et une sympathie naturelle envers ceux qui se battaient pour l'indépendance. Ces sentiments s'intensifièrent après sa rencontre de l'aristocrate exilé, le comte Vincenz Tyszkiewicz, un homme pour lequel Wagner avait une admiration sans bornes. Dans son autobiographie, Wagner rappelle que le soir du 3 mai 1832 (Jour de la Constitution – qui est toujours la fête nationale en Pologne), dix-huit polonais exilés s'étaient réunis dans un hôtel pour un repas festif auquel il participait ainsi que Brockhaus:

Ce fut une journée étonnante, mémorable. Le dîner tourna en véritable

fête; une fanfare de la ville joua sans arrêt des airs folkloriques polonais, et toute l'assemblée les chanta dirigée par un [Polono-]lithuanien appelé Zan, tantôt triomphalement, tantôt avec nostalgie. C'est particulièrement la merveilleuse mélodie "Trois mai" qui souleva des vagues d'ardent enthousiasme. Larmes et cris de joie se transformèrent en un énorme tumulte et les hommes se regroupèrent sur les pelouses du jardin jurant éternelle fidélité au pays en un langage particulièrement extravagant, ponctué inlassablement du mot "Ojczyzna" (patrie), le thème au centre de la soirée, jusqu'à ce qu'un voile de généreuse ivresse plonge enfin ce rassemblement sauvage dans les ténèbres de la nuit. Des rêves de cette soirée vinrent plus tard alimenter l'idée que j'avais à l'esprit d'une œuvre orchestrale en forme d'ouverture, intitulée *Polonia*.

Et le "rêve" de Wagner prit forme musicalement dans *Polonia* qu'il acheva au mois de juillet 1836 pendant qu'il était à Magdebourg, et il en fit ensuite une transcription pour piano. L'auteur anonyme du *Musical Times* écrivit que *Polonia* est manifestement le produit d'un jeune cerveau fortement influencé par les

méthodes traditionnelles et par l'art contemporain. La pièce abonde en mélodies expressives et en accents d'une efficacité inattendue, mais exprimés dans le langage de Beethoven et de Weber.

Si l'article se montrait parfois sévère estimant que *Polonia* "frisait constamment le vulgaire", le verdict global était plus positif, l'auteur estimant que "la musique est... pénétrée de vie et d'intensité". Il s'agit là d'un jugement beaucoup plus objectif que celui d'Ernest Newman qui rejeta la pièce sous prétexte qu'elle était "informe et sans consistance". L'optimisme juvénile qui l'imprègne n'empêche pas *Polonia* de témoigner de l'habileté du jeune compositeur lorsqu'il s'agit de créer une structure cohérente (incorporant une lente introduction pleine d'atmosphère) et de générer une considérable excitation, même si Wagner a tendance à en faire trop – obtenant un résultat qui n'est rien de plus que la réflexion atténuée de l'exubérante idée qui l'a inspiré.

Brahms: Schicksalslied, op. 54

Terminé à Baden-Baden en mai 1871, *Schicksalslied* (Chant du destin) de Johannes Brahms (1833 – 1897) est une mise en musique pour chœur et orchestre d'un poème de Friedrich Hölderlin, d'abord publié dans

le tome II de son roman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1799). Brahms dirigea lui-même la création de *Schicksalslied*, le 18 octobre 1871, lors d'un concert de la Société philharmonique de Karlsruhe.

Florence May, biographe de la première heure de Brahms, écrit que *Schicksalslied* est caractéristique à tout point de vue, musical, esthétique et psychologique – et est de plus [une œuvre], qui est d'une valeur et d'un intérêt tout à fait particuliers.

Dans l'introduction orchestrale ample et solennelle, Donald Francis Tovey perçoit un climat de "nostalgie". La première entrée du chœur dépeint les "esprits bienheureux" d'Hölderlin qui "errent là-haut en pleine lumière". Ce sont des créatures célestes dont la vision des cieux est parée d'une "clarté éternelle" – une phrase mise en musique par Brahms avec une merveilleuse sensibilité, étayée par des harmonies subtiles, changeantes. La dimension humaine, sombre, du poème forme un surprenant contraste, et Brahms reflète la description des souffrances humaines par une musique intense, tranchante, austère, les mots étant martelés par le chœur accompagné tout du long par une écriture orchestrale avec des creux et des pics, le tout accentuant le climat

de peur et de désolation. Tovey écrivit au sujet de cet épisode qu'il s'agissait d'un "cycle de pensées désespérées" qui ne peut trouver "d'issue que par pur exténement". Mais Brahms trouve cette issue en autorisant sa musique à aller *au-delà* du texte d'Hölderlin, apportant consolation et réconfort dans un postlude orchestral. Ce postlude qui s'inspire du matériau entendu dans l'introduction, se transforme alors en ce que May décrivit comme le passage "qui est d'une certaine manière la partie la plus importante de sa composition". Elle ajouta une note reflétant son expérience personnelle avec le compositeur et *Schicksalslied*:

En répétant l'œuvre, c'est sur cet épisode
qu'il s'attardait avec le plus grand soin;
et en dirigeant le postlude, il y obtint
quelques-uns de ses effets les plus
exceptionnels et les plus exquis, d'une
tendresse éthérée.

Reger: Sérénade en sol majeur, op. 95

Si Max Reger (1873 – 1916), cette personnalité tant décriée, put se faire de nouveaux amis par une de ses œuvres, c'est sans aucun doute par la Sérénade en sol majeur, composée en 1905 – 1906. Les deux premiers mouvements furent envoyés à son éditeur (Lauterbach & Kuhn à Leipzig) au début de 1906, et le

15 janvier de cette même année, Reger écrivit à son ami Karl Straube pour lui dire que la partition complète du troisième mouvement est déjà prête. Ce sera le plus beau mouvement lent que j'aie jamais écrit!

Le finale fut achevé en août 1906 et l'œuvre fut créée par l'orchestre Gürzenich de Cologne, le 25 octobre 1906, sous la direction de Fritz Steinbach. Elle fut dédiée à un autre chef d'orchestre, Felix Mottl, pour le remercier de la création de la Sinfonietta du compositeur – une œuvre beaucoup plus impressionnante –, mais dans cette dédicace, Reger ne fait allusion à l'œuvre que par une référence à sa création: "Felix Mottl, en souvenir du 8 octobre 1905."

À première vue, l'orchestration de la Sérénade est simple: bois par deux, deux cors, timbales, harpe et cordes, mais la distribution de Reger dans la partie des cordes est très inhabituelle: tout au long de l'œuvre, elles sont scindées en deux groupes sur le plan antiphonique: à la gauche du chef d'orchestre les cordes jouent sans sourdine, et à droite avec sourdine. Cet ingénieux procédé produit des résultats fascinants dès l'ouverture de l'*Allegro moderato* dans lequel la première phrase du thème est présentée par des cordes avec sourdine, et la seconde par le groupe

jouant sans sourdine. Comme l'écrivit Tovey dans un essai substantiel sur la Sérénade, les thèmes eux-mêmes

sont tellement séduisants... que la première impression laissée par ce mouvement devrait suffire à emmener l'auditeur au travers de tout le reste, en dépit du caractère peu familier du style de Reger.

En effet, comme le souligna Tovey, la musique de la Sérénade est non seulement "intensément caractéristique [de Reger]", mais elle est aussi d'une

beauté tellement extraordinaire et si directement convaincante que ce fut l'une des très rares œuvres modernes que Joseph Joachim fut capable d'apprécier au cours des dernières années de sa vie.

Il y a dans le premier mouvement deux groupes thématiques importants: le premier comprend un thème introductif ascendant et descendant, un motif bucolique subsidiaire marqué par des rythmes pointés, et un autre marqué, lui, par des passages rapides à l'allure de gammes; le second groupe est dominé par un thème expressif annoté *tranquillo, espressivo*. Le développement commence par un ample traitement du thème introductif et après des reprises de matériau musical déjà entendu (parfois fugaces), Reger

introduit une fugue brève et ingénieuse, combinant différentes idées avec une habileté qui semble ne lui demander aucun effort.

Quand le thème principal réapparaît au début de la réexposition, Reger l'agrément d'un motif descendant de triolets à la flûte et à la clarinette. Dans la coda, la musique se fond en une sérénité pleine de tendresse (l'effet produit ressemble quelque peu à celui de la fin de la Pantomime du rêve de *Hänsel und Gretel* d'Humperdinck) – un épilogue que Tovey considérerait comme "l'une des plus belles choses dans la musique du début du vingtième siècle". Il est difficile de ne pas partager son avis.

Annoté *Vivace e Burlesca*, le court scherzo a deux thèmes importants, traités au départ avec une délicate légèreté et vivacité, mais atteignant ensuite un climat dramatique avant de s'estomper en une coda plus lente dans laquelle les idées semblent se réduire; ici Reger introduit aussi une allusion éphémère (et magique) au thème introductif de l'ensemble de l'œuvre. Le troisième mouvement, annoté *Andante semplice (sostenuto)* – que Reger, dans sa lettre à Straube, considérerait comme le plus beau mouvement lent de sa composition – est dans la tonalité inattendue de la majeur. Tovey qualifie la forme de rondo. C'est exact en ce sens qu'il y a une idée principale qui

alterne avec deux épisodes contrastés – mais il y a aussi un développement complexe de tout le matériau avant le retour final de l'idée principale. Ce thème est ample et chantant, et est introduit par les deux groupes de cordes s'entrelaçant merveilleusement. Une transition mène au premier épisode, expressif et radieux, en mi majeur, ornementé par le motif de triolets descendant de la réexposition du premier mouvement. Un retour du thème principal, élaboré avec délicatesse, est suivi du second épisode, et le développement du thème chantant avant sa dernière apparition, somptueusement orchestré à présent, referme le mouvement de manière lumineuse. L'ample

finale, de forme sonate, est annoté *Allegro con spirituo* et si la musique est généralement animée (non sans moments de répit), les cordes divisées de manière inhabituelle et l'écriture raffinée pour les bois ont pour effet que les textures sont toujours limpides et aériennes, même lorsque Reger se lance, pendant le développement, dans une double fugue. Et en guise de surprise finale, Reger termine la Sérénade par une coda méditative dans laquelle le thème introductif du premier mouvement réapparaît pour un ultime et paisible adieu.

© 2023 Nigel Simeone

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

[Hyperions] Schicksalslied op. 54

6 Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

7 Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

Friedrich Hölderlin (1770 – 1843)

[Hyperion's] Song of Destiny, Op. 54

You wander up there in the light
on soft ground, blessed spirits!
Radiant divine zephyrs
stir you gently,
like the hand of an artist
caressing sacred strings.

Untouched by destiny, like sleeping
infants, breathe the immortals;
chastely preserved
within the humble bud,
their spirit blooms
for ever,
and their blissful eyes
gaze in tranquil
eternal clarity.

But we are granted
no resting place.
Suffering mankind
dwindles and stumbles
blindly from
hour to hour
like water, hurled
from cliff to cliff
down through the years into uncertainty.

Translation: Gery Bramall

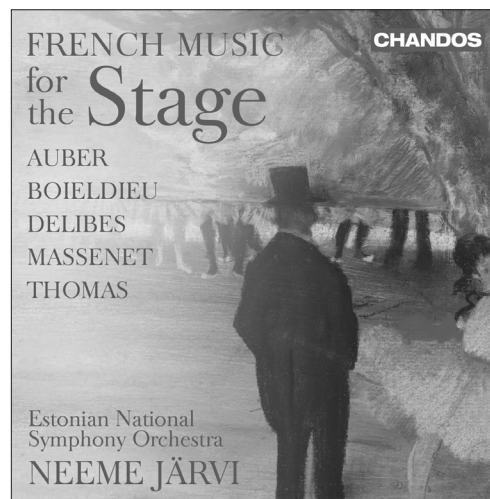
9 Ave verum corpus KV 618

Ave verum corpus natum
de Maria Virgine:
Vere passum, immolatum
in cruce pro homine:
Cujus latus perforatum
unda fluxit et sanguine:
Esto nobis praegustatum
in mortis examine.

Ave verum corpus, KV 618

Hail true Body, born
of the Virgin Mary:
that truly suffered, sacrificed
on the cross for man;
you, whose pierced side
flowed with a wave of blood:
let us have a foretaste of you
in the trial of our death.

Also available



CHAN 20151

Auber • Boieldieu • Delibes • Massenet • Thomas
French Music for the Stage



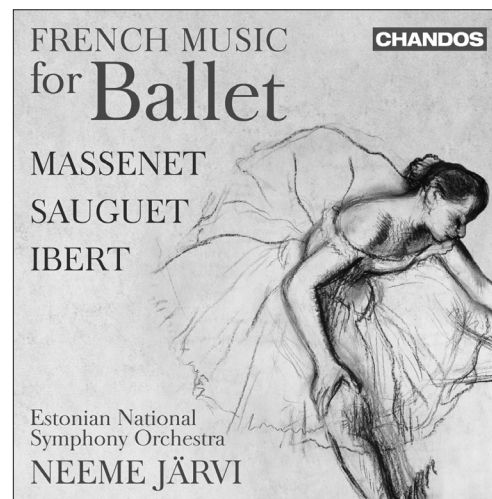
Also available



Kapp · Lüdig · Lemba
Orchestral Works



Also available

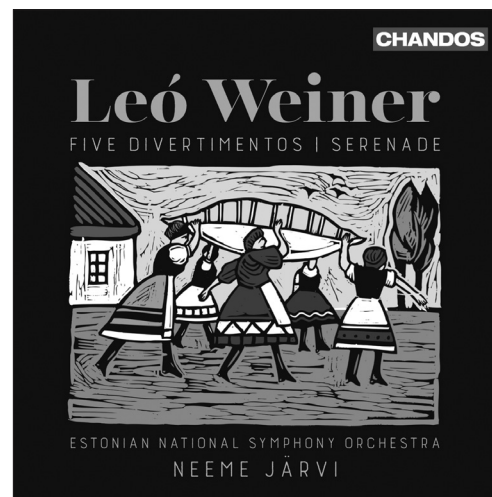


CHAN 20132

Massenet • Sauguet • Ibert
French Music for Ballet



Also available



CHAN 10959

Weiner
Five Divertimentos • Serenade



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@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 / 48 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 48 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 48 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 24 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.



Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Kaspar Karner

Sound engineer Kaspar Karner

Editor Kaspar Karner

Chandos mastering Alexander James

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Estonia Concert Hall, Tallinn; 10 May 2019 (*Schicksalslied, Ave verum corpus*)
and 11 October 2019 (other works)

Front cover Photograph of Neeme Järvi by Raigo Pajula

Back cover Photograph of Neeme Järvi, at a concert in the Estonia Concert Hall on 10 June 2022,
celebrating his eighty-fifth anniversary, by Kiur Kaasik

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

NEEME JÄRVI IN CONCERT – SCL/ENSO/Järvi

CHANDOS
CHAN 20262

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20262

NEEME JÄRVI in Concert

RICHARD WAGNER (1813–1883)

- 1 **Polonia, WWV 39** (1836) 11:52
in C major · in C-Dur · en ut majeur
Overture

MAX REGER (1873–1916)

- 2-5 **Serenade, Op. 95** (1905–06) 40:48
in G major · in G-Dur · en sol majeur
for Orchestra

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

- 6-8 **Schicksalslied, Op. 54** (1868–71)* 14:25
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur
(Friedrich Hölderlin)
for Chorus and Orchestra (*Harp ad libitum*)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

- 9 **Ave verum corpus, KV 618** (1791)* 6:28
in D major · in D-Dur · en ré majeur
Motet
for Four-part Chorus, Strings, and Basso continuo
TT 73:43



E · R · S · O

State Choir Latvija*
Estonian National
Symphony Orchestra
Arvo Leibur leader
NEEME JÄRVI

© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England

NEEME JÄRVI IN CONCERT – SCL/ENSO/Järvi

CHANDOS
CHAN 20262