



CD-263 STEREO

JEAN SIBELIUS

Symphony No. 4 in A minor
Canzonetta - The Oceanides
The Gothenburg S.O./Neeme Järvi



WARNING

*see back page
se baksida
siehe Rückseite
voir au verso*

digital



Symphony IV, a minor, op. 63 (1911)

"A psychological symphony" is what Sibelius once called his fourth symphony. The composer enters "the infinite recesses of the soul" — a phrase he was to coin in 1924 — and the music reflects this sounding of his own psyche. Like Strinberg's *A Dream Play* or Edvard Munch's paintings, his fourth symphony is one of the most remarkable artistic documents of the Freudian era.

A stimulus for the symphony may have been provided by the trip Sibelius made to Koli mountain in North Eastern Finland, together with his brother-in-law Eero Järnefelt, between September and October, 1909. He described his impressions to his biographer, Karl Ekman, as follows: "Wherever one turned one's gaze it was met by inspiring impressions: the autumnal lake Pielisjärvi with its bluish grey waves, their tumultuous dance occasionally enlivened by a flash of sun; the bare white rocks, the broken landscape round the mountain, the view to the Russian border over an endless sea of forest."

One might add that when he gazed out over Pielisjärvi, the spot where he had spent his honeymoon seventeen years earlier was just visible on the far shore. He literally saw his life in perspective.

Returning home he noted in his diary: "On Koli! One of the greatest impressions of my life. Plans: 'La Montagne'." Before Christmas he sat at the piano and played for his intimate friend Axel Carpelan two extracts from the future fourth symphony, which he called "The Mountain" and "Thoughts of the Wanderer", apparently alluding to the first and third movements. One remembers that Richard Strauss's much maligned but now frequently performed work, *Eine Alpensinfonie* (1915), begins with a nocturnal evocation of the mountain and culminates in the wanderer's feeling of oppression, concentrated in a vision of starkly exalted nature when he has reached the top of the mountain. Strauss provides a resonant, naturalistic and orchestrally magnificent portrait of climbing a mountain.

Sibelius's fourth symphony, on the other hand, is almost a spiritual confession in music, where one seems to obtain an insight into the inner world he is perhaps referring to when he speaks of his "jardin secret". "This my most spiritualized work" was another of his comments on the symphony.

Why then does he talk of anything so programmatic as "The Mountain" and "Thoughts of the Wanderer" in connection with the fourth symphony? Without doubt it was the Koli experience which gave him the impulse for the fourth symphony. But this did not mean that he would describe in music his experience of climbing the mountain.

In actual fact, the Koli excursion could be compared with something Mahler had called an "external programme", when he reveals for example that the impulse for the funeral march in the third movement of his first symphony was the well-known children's book illustration, the Hunter's burial, where the hunter is followed to the grave by different sorts of wild game. Mahler continues: "But here it is irrelevant what is portrayed — it only depends on what mood one wants to express."

How often had Sibelius not used the word "mood" at different phases of composition, ever since he had written in a letter from Vienna: "I have the moods for my Kullervo symphony but not yet a single musical expression for them." In the same way he experienced different moods during the Koli trip. What caused them is quite irrelevant.

In its role of external programme the mountain climb can function as a signpost and milestone for the listener, at least for the first stage, without however penetrating the inner essence of the music. Or to quote Mahler once again: "My need to express myself in symphony music first begins in a world governed by vague intimations: at the door that leads into the 'other world' where things are no longer separated by time and space." This could also apply to Sibelius and his fourth symphony.

First movement: Adagio

At the conception of the Kullervo symphony Sibelius had gazed deeply into the "well of the past". Thomas Mann's image has a counterpart in the Kalevala, where the seer and half-god, "wise, old Väinämöinen" descends into Tuonela, the kingdom of the dead, to find the missing original words when he was obliged to perform tasks beyond all human comprehension.

The opening bars of the fourth symphony give the impression of a violent penetration of the deepest layers of the unconscious, where the original motif C-D-F sharp -E sounds in the darkest register of the orchestra — bassoons, muted cellos and basses, all fortissimo. This motif appears in different variations in all four movements of the symphony.

Another unifying element is the continuation of the introductory motif, a cello melody built on thirds in the Dorian mode, played by the principal cellist. The tritone interval C-F sharp appears as an element of tension throughout the symphony and leads among other things to bitonality at the interval of the tritone.

The first movement is characterized, on the one hand, by powerful harmonic blocks of tension and on the other by mild strains inspired by the introductory motif of the cello. Something enigmatic rests over the whole movement.

Second movement: Allegro molto vivace

The movement begins with a cheerful "nature theme" in a Lydically coloured F Major. Another important motif moving forward in anapaests has tritone intervals built into its outline.

But the opening idyll is deceptive. Towards the end, the themes are transformed to whole tone structures with an eerie suggestiveness. From the bass emerges a so-called Messiaen scale consisting of alternating minor and major seconds. It is as if one glimpsed the terrifying, dark perspectives that open behind the bright strains of the introduction.

Third movement: il tempo largo

The third movement has the character of a meditation. As far as form is concerned, one is most aware of the leading thematic idea emerging from superimposed fifths and their process of organic growth throughout the movement, resulting in a span of four octaves and a fifth. The instruments are often treated in a manner reminiscent of solo or chamber music. Amongst other things there is a rising scale executed by a solo clarinet followed by the flute and the low strings in contrary motion. Particularly this passage, like the whole movement, is associated by the Bruckner and Mahler scholar, Hans Redlich, with Mahler's ninth symphony. One might add that Sibelius here also anticipates the style of Shostakovich.

Fourth movement: Allegro

The fourth movement begins with an optimistic passage in A Major with chamber music instrumentation and with a raised Lydian fourth, which incidentally forms part of the whole tone structure reminiscent of the original motif. Bitonal passages with A Major and Eb Major superimposed on each other create tensions which are released in a mysterious, lyrical section where pizzicato passages alternate with exquisite cantilenas in the violins. One is not really surprised to learn that this section is based on an unfinished orchestra song which Sibelius was in the process of composing at the time of the symphony's origin. This song, if it had been completed, would have been sung by the internationally known soloist Aino Ackté, who had planned a big European tour together with Sibelius as composer-conductor. Sibelius had promised his participation, but fearful of being forced to interrupt work on his fourth symphony which was nearing completion, he had to decline at the last moment. The raven section could reflect the moods of previous years when he had read Poe's *The Raven* in Viktor Rydberg's excellent Swedish translation.

The finale culminates in an almost terrifying dissonant, polyphonic crescendo. The ending gives the vision of a desolate musical landscape, where the silence is only broken by the calls of stray birds. In the last bars are heard the simplest of all major-minor harmonic sequences: dominant and tonic triads. If Sibelius was thus trying to deliver a message, I would personally attempt to interpret it as an expression of the utmost resignation and hopelessness: Lord have mercy on me.

And the fourth symphony's "inner programme"? It has been suggested that the overwhelmingly gloomy mood, the aphoristic idiom and the "gliding" attack after the beat — creating an impression of rhythmic instability, was provoked by Sibelius's mental state after an operation for a tumour in the throat in the spring of 1908. The diagnosis was by no means unambiguous and the composer may be supposed to have lived in a state between mortal fear and hope. The eminent German musicologist Carl Dahlhaus completely dismisses such an interpretation: "As if an advanced composition technique became more easily comprehensible by explaining it as an expression of gloom." We may agree with Dahlhaus. A piece of music is not identical with the composer's biography. Sibelius himself writes in his diary: "The symphony breaks out in sunlight and strength."

But if then, there is no mortal fear penetrating the heart of the music, its innermost core, such fear may nevertheless be reflected in the predominantly dark, ascetic orchestration.

The same darkness characterises the other great works that appeared in the shadow of the operation: *Voces intimae*, the funeral march in memoriam, the *Bard and Luonnotar*. They all exemplify Sibelius's dark period, which was not broken before the tone poem *Oceanides* in 1914.

Uncertainty after the tumour operation he had undergone clearly produced a need in the composer to reassess his life work. Climbing the mountain had given the external programme to the fourth symphony. What had the twenty-six year old young man who had played love's games under the pines on the beach across the lake achieved at the age of forty-three? Did he reach the insight that he must complete what he had already begun in *Kullervo*: extend the frontiers of major-minor tonality?

It is not life which directs a composer's works, but rather the work which directs his life.

Canzonetta

In 1903 Sibelius had composed the incidental music for his brother-in-law's play *Döden* (Death). It included a piece which in its revised version became the famous *Valse triste*. In 1911 Järnefelt's play was revived in a new production by the Finnish National Theatre and Sibelius provided some fresh musical material, including *Rondino der Liebenden*, later called *Canzonetta* for strings. It is a sustained, mildly melancholy piece, one of Sibelius's most beautiful melodic inspirations, with a contrapuntal counter tune.

"I like this sort of Nordic, Italianate melody — Tchaikovsky used it too — which was a part, and an attractive part, of the St Petersburg culture", said Stravinsky on a visit to Helsinki in 1961. Two years later, when he was awarded the Sibelius prize by the Finnish Wihuri foundation, he set the piece, by way of homage, for 4 horns, two clarinets, harp and double bass. (BIS-LP-292)

Oceanides op. 73

In no other work did Sibelius come so close to impressionism as in the tone poem the *Oceanides*. The very introduction gives a vision of the playful daughters of the sea god Oceanus in the early morning haze. The polyphonic triplet movement of the violins over distant drum rolls forms a static body of sound. Like Debussy, Sibelius avoids the stabilising effect of the tonic in the bass and uses instead the dominant and the sub-me-

diant, which make the listener aware of the ocean's unfathomable depths. The harmonics from the harp produce highlights and the flutes conjure up their Oceanus motif — note the gliding attack between the beats!

Another point in common with Debussy is the openly ringing parallel fourths, which make the sound quivering and transparent. But with its strictly functional major-minor harmonies the Oceanides stands in contrast to Debussy's *La Mer*, for example, where the major-minor harmonic texture alternates with impressionistic, more loosely conceived structures.

Sibelius moulds the sonata form freely and makes it follow the processes of nature. A similar tendency also appears in Messiaen, for example in his *Catalogue of the Birds*. With the rising sun and the mounting wind, the thematic movement of the waves and the volume of sound in Oceanides increases, whilst the modulations become more frequent. But suddenly there is calm. A chain of trilled fourths creates a calm that anticipates the approaching storm.

The Oceanus motif rises to a climax in a series of sequences and a wild, chromatically formed crescendo whips up a musical swell which disintegrates into melodic reminiscences. "The crash of the great wave" — as this episode was called by the young Olin Downes, from this moment onwards Sibelius's tireless advocate and later, for a long period, all-powerful and controversial critic of the *New York Times*. He has described how Sibelius conducted this work at the first performance of the Oceanides at the Norfolk Festival in Connecticut in 1914, crouching down as the final climax approached in order to leap up like a spring.

In the coda the wind lulls, the orchestral colour deepens and the Oceanus motif sounds in the distance. Finally the oboe blows a farewell melody which rings out over the dim expanses.

The Gothenburg Symphony Orchestra, one of the oldest in Scandinavia, was founded in 1905. Within a short period, the composer, pianist and conductor Wilhelm Stenhammar won the orchestra a leading position in Scandinavian music life. Jean Sibelius and Carl Nielsen made frequent guest appearances conducting their own works. Tor Mann and Issay Dobrowen carried on the tradition. The principal conductors in recent years have been Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling and Charles Dutoit. Other famous conductors who have made guest appearances with the orchestra include Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan and Zubin Mehta. From the autumn of 1982 the orchestra has managed to obtain the services of the highly sought-after Estonian conductor Neeme Järvi, as its new conductor-in-chief.

On the same label: BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvorak/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubin/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubin/Järvi), 294, 295 (Sibelius/Järvi).

Neeme Järvi was born in Estonia in 1937 and received his main training in conducting under Rabinovich and Mravinski at the Leningrad Conservatoire. In the years 1963-80 Neeme Järvi was director of the Estonian Radio and Television Orch. as well as Chief Conductor at the Tallinn Opera. He has been invited to conduct the leading Soviet orchestras and after receiving First Prize in Rome in 1971 at the international conducting competition he has toured in most European countries and in Canada, USA, Mexico and Japan.

Since 1980 he is a resident of the USA and has made guest performances with i.a. the New York Philh., the Philadelphia Orch., the National Symph. in Washington, the symphony orchestras in Boston, San Francisco, Cincinnati and Indianapolis as well as conducted opera at the Metropolitan in New York.

In recent years Neeme Järvi has made a number of appearances with the Concertgebouw Orch. in Amsterdam and, in Germany, he has conducted the symphony orchestras of the Bavarian Radio, the Southwest German Radio and the North German Radio.

Neeme Järvi is Principal Conductor of the Gothenburg Symph. Orch., Principal Guest Conductor of the City of Birmingham S.O. and has been appointed Principal Conductor and Musical Director of the Scottish National Orch. with effect from the 1984/85 season. **On the same label:** BIS-LP-219 (Stenhammar/Goth.S.O.), 221, 222 (Sibelius/Goth.S.O.), 227 (Tubin/Musikskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/Goth.S.O.), 245 (Dvorak/Helmerson/Goth.S.O.), 250 (Sibelius/Goth.S.O.), 251 (Stenhammar/Goth.S.O.), 252, 263 (Sibelius/GSO), 264, 286 (Tubin/GSO), 294, 295 (Sibelius/GSO).

This recording was made in the Gothenburg Concert Hall, one of the world's finest concert venues. The special qualities of the hall have been confirmed in a scientific study "Akustik weltberühmter Musikräume" (in Technik am Bau 8/79). The technical data were further substantiated by interviews with 23 internationally famous conductors, including Furtwängler, Scherchen, Böhm, Solti and von Karajan. In America, the concert halls of Buenos Aires and Boston were chosen; in Europe those of Vienna, Amsterdam and Gothenburg.

Symfoni IV, a-moll, op. 63 (1911)

"En psykologisk symfoni." Så kallade Sibelius en gång sin fjärde symfoni. Tonsättaren söker sig fram "i själens oändliga gömmor" — ett uttryck som han skulle prägla år 1924 — och musiken återspeglar denna djuplodning av hans eget psyke. I likhet med Strindbergs Ett Drömspel eller Edvard Munchs målningar, är hans fjärde symfoni ett av den freudianska erans märkligaste konstnärliga dokument.

Ett incitament till symfonin kan ha varit den resa till det i nordöstra Finland belägna Koli-berget, som Sibelius företog i sällskap med sin sväger, målaren Eero Järnefelt, vid månadskiftet september - oktober 1909. Sådär skildrade han sina intryck för sin biograf Karl Ekman: "Vart blicken än vändes mötte den inspirerande intryck; den höstliga sjön Pielisjärvi med dess blågrå vågor, vilkas upproriska lek då och då livades av ett solstänk; de kala vita klipporna, det sönderrivna landskapet kring berget, utsikten mot ryska gränsen över ett ändlös skogshav."

Man kunde tillägga att han, då han blickade ut över Pielisjärvi, på den motsatta stranden kunde skymta den nejd där han firat sin smekmånad sju-tio år tidigare. Han såg sitt liv bokstavligen talat i perspektiv.

Hemkommen antecknade han i sin dagbok: "På Koli! Ett af de största intryck i mitt lif. Planer: 'La Montagne'." Före jul spelade han för sin intima vän Axel Carpelan på piano två utdrag ur den blivande fjärde symfonin, vilka han kallade "Berget" och "Vandrarens tankar", uppenbarligen med hänsyftning på första respektive tredje satsen. Man fäster sig vid att Richard Strauss' mycket häcklade, men numera ofta uppförda verk Eine Alpensinfonie (1915) börjar med en nattmörk skildring av berget och kulminerar i vandrarens känsla av beklämning, som förtäas i en vision av den ödsligt upphöjda naturen då han nått toppen av berget. Strauss ger en tonande naturalistisk, orkestralt praktfull skildring av en bergsbestigning.

Sibelius fjärde symfoni däremot är närmast en musikalisk själsbikt, där man tycker sig få en inblick i den inre värld som han måhända syftar på då han talar om sin "jardin secret". "Detta mitt mest förändligaste verk" var ett annat av de epitet han gav detta verk.

Varför talar han då om något så programmatiskt som "Berget" och "Vandrarens tankar" i samband med fjärde symfonin? Utan tveivel var det Koliupplevelsen som gav honom impulsen till fjärde symfonin. Men detta innebar ingalunda att han i toner skulle skildra sina upplevelser vid bergsbestigningen.

I själva verket kunde Koli-färden jämföras med något som Mahler hade kallat ett "yttre program", då han exempelvis avslöjar att impulsen till tredje satsens sorgemarsch i hans första symfoni var den välbekanta barnboksillustrationen Jägarens begravning, där jägaren följts till griften av olika slags villebråd. Mahler fortsätter: "Men här är det irrelevant vad som avbildas — det kommer an endast på den stämning man vill ge uttryck åt."

Hur ofta hade Sibelius inte använt ordet "Stämning" i olika faser av sitt komponerande alltsedan han i ett brev från Wien skrivit: "Till min Kullervosymfoni har jag stämningar men ej ännu ett enda musikaliskt uttryck därför." På samma sätt undfick han vissa stämningar under Koli-färden. Vad som orsakade dem är likväl irrelevant.

I sin egenskap av ett yttre program kan bergsbestigningen fungera som vägvisare och milstolpe för lyssnaren, åtminstone under den första etappen, utan att likväl nå fram till musikens innersta väsen. Eller för att än en gång citera Mahler: "Mitt behov att uttrycka mig musikaliskt-symfoniskt begynner först i den värld där de dunkla förmimmelserna råder: den den port som leder in i den 'andra världen' den värld där tingen inte längre åtskiljs av tid och rum." Detta kunde även gälla om Sibelius och hans fjärde symfoni.

Första satsen: Adagio

Vid koncipieringen av Kullervosymfonin hade Sibelius blickat djupt in i "det förflutnas brunn". Thomas Manns ordbild har en motsvarighet i Kalevala, där siaren och halv-

guden, "gamle vise Väinämöinen" nedstiger i Tuonela, dödsriket, för att finna felande ursprungord, för bragder som övergick allt mänskligt förstånd.

Inledningstakterna i fjärde symfonin gör ett intryck av ett våldsamt inträngande i det undermedvetnas djupaste skikt, där det på en heltonsformation uppbyggda ursprungliga tritonusmotivet C-D-Fiss-E klingar i orkesterns dunklaste register — fagotter, sordinerade violonceller och kontrabasar, allt i fortissimo. Detta motiv uppträder i olika variationer i alla fyra satserna i symfonin.

Ett annat förenhetligande element är fortsättningen på inledningsmotivet, en på terser uppbyggd cellomelodi i dorisk kyrkotonart, som spelas av solocellisten. Tritonusintervallet C-Fiss uppträder som ett spänningselement genom hela symfonin och leder bland annat till bitalonitet på tritonusavstånd.

Första satsen kännetecknas å ena sidan av starka harmoniska spänningsblock och å den andra av milda tongångar inspirerade av cellons inledande motiv. Över hela satsen virar någonting gåtfullt.

Andra satsen: Allegro molto vivace

Satsen börjar med ett glättigt "naturtema" i lydiskt kolorerad F-dur. Ett annat viktigt, i anapaster framskridande motiv har tritonusintervallet inbyggt i sin kontur.

Men den inledande idyllen är bedräglig. Mot slutet transformeras temana till heltonsstrukturer med en kuslig underton. I basen stiger en så kallad Messiaen-skala bestående av omväxlande små och stora sekunder. Det är som om man skådade de skrämmande, mörka perspektiv som öppnar sig bakom inledningens ljusa tonföljder.

Tredje satsen: Il tempo largo

Tredje satsen är till sin karaktär en meditation. Vad formbyggnaden beträffar fäster man sig mest vid den ledande tematiska idéns uppkomst ur två ovanpå varandra ställda kvinter och dess organiska tillväxtprocess genom hela satsen, resulterande i ett tonomfång som sträcker sig över fyra oktaver plus en kvint. Instrumenten behandlas ofta solistiskt eller kammarkusikaliskt. Bland annat förekommer en stigande skala exekverad av soloklarinetten följd av flöjten med de låga stråkarna i motrörelse. Speciellt denna passage, liksom hela satsen, associerar enligt Bruckner- och Mahlerkännaren Hans Redlich till Mahlers nionde symfoni. Man kunde tillägga att Sibelius här föregriper även Sjostakovitjs stil.

Fjärde satsen: Allegro

Fjärde satsen börjar med ett optimistiskt, kammarkusikaliskt instrumenterat avsnitt i A-dur med en höjd lydiskt kvart som för övrigt ingår i en heltonsstruktur påminnande om ursprungsmotivet. Bifonala avsnitt med A-dur och Ess-dur över varandra skapar spänningar som utlöser sig i ett hemlighetsfullt lyriskt avsnitt med pizzicatoartier omväxlande med undersköna cantilenor i violinerna. Egentligen blir man inte förvånad då man erfar att detta parti bygger på en ofullbordad orkestersång, som Sibelius var i färd med att komponera vid tiden för symfonins tillkomst. Denna sång skulle, ifall den blivit färdig, ha sjungits av den internationellt kända sångerskan Aino Ackté, som planerat en stor europeisk turné tillsammans med Sibelius som komponistdirigent. Sibelius hade utlovat sin medverkan. Men av fruktan för att nödgas avbryta arbetet på fjärde symfonin vilken närmade sig sin fullbordan, gav han återbud i sista stund. Korpavsnittet kunde återspegla stämningarna från tidigare år då han läste Poes Korpen i Viktor Rydbergs ypperliga försvenskning.

Finalen kulminerar i en närapå skrämmande dissonant polyfon stegring. Slutet ger en vision av ett ödsligt tonlandskap, där tystnaden bryts endast av vilnsa faglars rop. I de sista takterna ljuder den enklaste av alla dur-moll harmoniföljder: dominant- och tonika-treklangar. Om Sibelius genom dem ville förmedla ett budskap skulle jag personligen tol-

ka det som ett uttryck för yttersta resignation och hopplöshet: Herre förbarma dig.

Ändå fjärde symfonins "inre program"? Det har antytts att verkets övervägande dystra stämningssläge, det aforistiska uttryckssättet och den "glidande" tonsatsen efter taktslaget, som gör ett intryck av rytmisk instabilitet, skulle ha vällats av Sibelius' självständighet efter en tumöroperation i halsen våren 1908. Diagnosen hade ingalunda varit fullt entydig och tonsättaren kan antagas ha levat i ett tillstånd mellan dödsfruktan och hopp. Den eminente tyske musikforskaren Carl Dahlhaus avvisar helt en sådan tolkning: "Som om en avancerad kompositionsteknik blev mera lättbegriplig genom att man förklarade den vara ett uttryck för förstyrning." Man kan ge Dahlhaus rätt. Ett tonverk är inte identiskt med kompositörens biografi. Sibelius skriver själv i sin dagbok: "Symfonin bryter fram i solljus och kraft."

Men om dödsfruktan sålunda inte tränger in i musikens kärna, dess innersta väsen, kunde den kanske återspeglas av den övervägande dunkla, asketiska orkestreringen. Samma dunkel utmärker även de andra stora verk som uppstod i operationens skugga: Voces intimæ, sorgmarschen In memoriam, Barden och Luonnotar. De exemplifierar alla Sibelius' mörka period som först 1914 bröts av tondikten Okeaniderna.

Ovissheten efter den utståndna tumöroperationen vållade tydligen hos honom ett behov att omvärdera sin livsgärning. Bergsbestigningen hade gett det yttre programmet till fjärde symfonin. Vad hade den tjugosexåringen, som lekt kärlekens lekar under strandens granar på andra sidan sjön åstadkommit vid fyllda fyrtiotre års ålder? Kom han till insikt om att han måste fullfölja det han redan påbörjat i Kullervo: en vidgning av dur-moll tonalitetsens gränser?

Det är inte livet som styr konstnärens verk, utan tvärtom verket som styr livet.

Canzonetta

År 1903 hade Sibelius komponerat scenmusik till sin sväger Arvid Järnefelts pjäs Döden. År denna ingick ett nummer som i en reviderad version blev den välkända Valse triste. År 1911 togs Järnefelts skådespel upp i ny gestalt av Finska Nationalteatern. Sibelius försåg den med några nya musikaliska inlägg, bland dem Rondino der Liebenden, senare kallad Canzonetta för stråkar. Det är en långt utspunnen, mild melankolisk melodi, en av Sibelius' skönaste melodiska ingivelser, kontrapunkterad av en motstämma. "Jag tycker om detta slags nordisk italianiserande melodi" - Tjajkovskij använde sig också av den - som var en beståndsdel och en attraktiv sådan, av St. Petersburg-kulturen", yttrade Stravinsky vid ett besök i Helsingfors 1961. Två år senare, när han tilldelades den finska Wihtirifondens Sibeliuspris, instrumenterade han som ett slags hommage stycket för 4 horn, 2 klarinetter, harpa och kontrabas (BIS-LP-292).

Okeaniderna op. 73

I inget annat av sina verk närmar sig Sibelius impressionismen i så hög grad som i tondikten Okeaniderna. Redan inledningen ger en vision av havsguden Okeanos' lekfulla döttrar i morgongryningens dis. Violinernas mångstämmiga triolrörelse över avlägsna pukvirvlar bildar ett statiskt klangfält. Liksom Debussy undviker Sibelius tonikans stabiliserande effekt i basen och nyttjar i stället dominanten och undermedianten, vilket gör att lyssnaren tycker sig skymta oceanens omätbara djup. Harpans flageolett-toner alstrar ljusreflexer och flöjterna leker fram sitt okeanidmotiv - märk den glidande tonsatsen mellan taktslagen!

En annan beröringspunkt med Debussy är de öppet klingande kvartparallellerna, som gör klangbilden dallrande och genomskinlig. Men genom sin starkt funktionella dur-moll harmonik skiljer sig Okeaniderna från exempelvis Debussys La Mer, där dur-moll harmonisk väynad växlar mellan impressionistiska, lösare hopfogade strukturer.

Sibelius gestaltar sonatformen fritt och låter den följa skeendet i naturen. En liknande tendens förekommer även hos Messiaen exempelvis i dennes Fågelkatalog. Med sti-

gande sol och vid tilltagande vind stegras i Okeaniderna den tematiska vågrörelsen och klangstyrkan, och modulationerna blir tätare. Men plötsligt blir det stiltje. En kedja av kvartdrillar skapar ett lugn som förebådar den annalkande stormen. Okeanos-motivet stiger i en serie sekvenser mot höjden, och ett vilt, kromatiskt gestaltat crescendo piskar upp en musikalisk svallvåg som bryter samman och splittras i motivreminiscenser. "The crash of the great wave" — så kallades denna episod av den unge Olin Downes, från denna stund Sibelius' oförtröttliga förkämpe och sedermera under en lång period allsmäktig och kontroversiell kritiker vid New York Times. Han har skildrat hur Sibelius vid Okeanidernas urpremiär under Norfolk-festivalen i Connecticut 1914 dirigerade detta verk och då slutstegringen nalkades hukade sig för att sedan flyga upp som en stålfjäder.

I codan mojnar vinden, orkesterfärgen djupnar och okeanidtemat klingar i fjärran. Till slut blåser oboen en avskedsmelodi som klingar ut över de skymmande vidderna.

Prof. Erik Tawaststjerna

Göteborgs Symfoniorkester grundades 1905 och är en av Skandinavien äldsta orkestrar. Tonsättaren, pianisten och dirigenten Wilhelm Stenhammar förde tidigt orkestern fram till en ledande position inom skandinaviskt musikliv. Jean Sibelius och Carl Nielsen var ofta gäster hos orkestern med egen musik på programmet. Tor Mann och Issay Dobrowen förde traditionen vidare. Chefdirigenter under senare tid har varit Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling och Charles Dutoit. Andra berömda dirigenter, som har gästat orkestern har varit t.ex. Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan och Zubin Mehta. Från och med hösten 1982 har orkestern lyckats knyta den mycket efterfrågade estniska dirigenten Neeme Järvi som ny chefdirigent.

På samma skivmärke: BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubin/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubin/Järvi), 294, 295 (Sibelius/Järvi).

Neeme Järvi (f. 1937) är född i Estland och har fått sin huvudsakliga dirigentutbildning för Nikolaj Rabinovijt och Jevgenij Mravinskij vid konservatoriet i Leningrad. Åren 1963-80 var Neeme Järvi chefdirigent för Estniska radions och televisionens symfoniorkester samt för Tallinn-operan. Han har gästdirigerat de främsta orkestrarna i Sovjet och efter förstapris 1971 i den internationella dirigenttävlingen i Rom har han turnerat i stora delar av Europa samt i Canada, USA, Mexico och Japan.

Han är sedan 1980 bosatt i USA och har där gästdirigerat bl.a. New York Philh., Philadelphia Orch., symfoniorkestrarna i Boston, San Francisco, Cincinnati och Indianapolis, National Symph. i Washington samt dirigerat opera vid Metropolitan i New York.

Under de senaste åren har Neeme Järvi dirigerat en rad konserter med Concertgebouw i Amsterdam och i Tyskland framträtt med Bayerska, Sydvästtyska resp. Nordtyska radions symfoniorkestrar.

Neeme Järvi är chefdirigent för Göteborgs Symfoniker, förste gästdirigent vid City of Birmingham S.O. och från hösten 1984 chefdirigent och konstnärlig ledare vid Scottish National Orchestra.

På samma skivmärke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubin/Musikskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/G.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/G.S.O.), 250 (Sibelius/G.S.O.), 251 (Stenhammar/G.S.O.), 252, 263 (Sibelius/GSO), 264, 286 (Tubin/GSO), 294, 295 (Sibelius/GSO).

Denna skiva är upptagen i Göteborgs Konserthus, en av världens bästa konsertlokaler. Detta är också vetenskapligt bekräftat bl.a. genom avhandlingen "Akustik weltberühmter Musikräume" (ur Technik am Bau 8/79). Tekniska data blev dessutom bekräftade genom intervjuer med 23 internationellt framstående dirigenter, bl.a. Furtwängler, Scherchen, Böhm, Solti och von Karajan. I Amerika blev följande lokaler utvalda: Buenos Aires, Boston. I Europa: Wien, Amsterdam, Göteborg.

Sinfonie Nr. 4 a-Moll, Op. 63 (1911)

„Eine psychologische Sinfonie.“ So nannte Sibelius einmal seine vierte Sinfonie. Der Komponist sucht seine Weg „in den unendlichen Verstecken der Seele“ — ein Ausdruck, den er 1924 prägen sollte — und die Musik widerspiegelt dieses Eindringen in seine eigene Seele. So wie Strindbergs Ein Traumspiel oder die Gemälde Edvard Munchs ist seine vierte Sinfonie eines der bemerkenswertesten Dokumente der freudianischen Ära.

Eine Anregung zur Sinfonie könnte die Reise zum im nordöstlichen Finnland gelegenen Koli-Berg gewesen sein, die Sibelius in Gesellschaft seines Schwagers, des Malers Eero Järnefelt, um die Monatswende September-Oktober 1909 unternahm. Seinem Biographen Karl Ekman schilderte er seine Eindrücke folgendermaßen: „Wohin der Blick auch nur gerichtet wurde, begegnete er anregenden Eindrücken: der herbstliche See Pielsjärvi mit seinen bleigrauen Wellen, deren aufständisches Spiel hier und da von einem Sonnenstrahl belegt wurde; die kahlen weißen Felsen, die zerrissene Landschaft um den Berg herum, der Blick zur russischen Grenze über ein endloses Waldmeer.“

Man könnte hinzufügen, daß er, als er über Pielsjärvi hinausblickte, am anderen Ufer die Gegend ahnen konnte, wo er siebzehn Jahre früher seine Flitterwoche verbracht hatte. Er sah sein Leben buchstäblich aus der Perspektive.

Nach der Heimkehr schrieb er ins Tagebuch: „Auf Koli! Einer der größten Eindrücke meines Lebens. Pläne: ‚La Montagne‘.“ Vor Weihnachten spielte er seinem engen Freund Axel Carpelan auf dem Klavier zwei Auszüge aus der werdenden vierten Sinfonie vor. Er nannte sie „Der Berg“ und „Die Gedanken des Wanderers“, wohl auf den ersten bzw. dritten Satz bezugnehmend. Es fällt auf, daß die stark kritisierte, heute aber häufig aufgeführte Sinfoniefolge von Richard Strauß (1915) mit einer nachtfinsternen Schilderung des Berges beginnt und in dem Gefühl der Beklemmung des Wanderers kulminiert, die in einer Vision der einsam erhabenen Natur verdichtet wird, wenn er den Gipfel des Berges erreicht hat. Strauß gibt uns eine tönende, naturalistische, orchestral prachtvolle Schilderung einer Bergbesteigung.

Sibelius' vierte Sinfonie hingegen ist eher eine musikalische Seelenbeichte, wo man jene innere Welt zu erblicken glaubt, die er vielleicht mit dem Ausdruck „jardin secret“ beschreiben will. „Dies mein vergeistigstes Werk“ war ein anderer Ausdruck, den er in Zusammenhang mit der vierten Sinfonie verwendete.

Warum spricht er aber von solch programmatischen Sachen wie „Der Berg“ und „Die Gedanken des Wanderers“? Zweifelsohne gab ihm das Erlebnis auf Koli die Anregung zur vierten Sinfonie. Dies bedeutete aber keineswegs, daß er seine Erlebnisse bei der Besteigung in Tönen schildern sollte.

In Wirklichkeit könnte die Fahrt zum Koli mit dem verglichen werden, das Mahler ein „äußeres Programm“ genannt hatte, da er beispielsweise enthüllt, daß die Anregung zum Trauermarsch des dritten Satzes seiner ersten Sinfonie das bekannte Kinderbuchbild Die Beerdigung des Jägers gewesen war, wo der Jäger von verschiedenen wilden Tieren zum Grab begleitet wird. Mahler sagt auch, es sei unerheblich was abgebildet wird, sondern es komme lediglich auf die Stimmung an, deren Ausdruck man erstrebe.

Wie häufig hatte nicht Sibelius in verschiedenen Phasen seines Komponierens das Wort „Stimmung“ verwendet, seit er in einem Brief aus Wien geschrieben hatte: „Für meine Kullervosinfonie habe ich die Stimmungen, bisher aber keinen einzigen musikalischen Ausdruck dafür.“ Auf dieselbe Weise bekam er auf der Fahrt zum Koli gewisse Stimmungen; was sie verursachte ist trotzdem unerheblich.

In ihrer Eigenschaft eines äußeren Programmes kann die Bergbesteigung dem Hörer als Wegweiser und Meilenstein dienen, zumindest während der ersten Etappe, ohne aber das innerste Wesen der Musik zu erreichen. Mahler sagte einmal, sein Bedürfnis, sich musikalisch-sinfonisch auszudrücken beginne erst in jener Welt wo die dunklen Empfindungen

Vierter Satz: Allegro

Der vierte Satz beginnt mit einem optimistischen, kammermusikalisch instrumentierten Abschnitt in A-Dur mit erhöhter lydischer Quart, die übrigen Teil einer Ganztonstruktur ist, die an das Ursprungsmotiv erinnert. Bitonale Abschnitte mit A-Dur und Es-Dur übereinander ergeben Spannungen, die ihre Auslösung in einem geheimnisvoll lyrischen Abschnitt finden, wo sich Pizzikatoarten und wunderschöne Kantilenen der Violinen ablösen. Eigentlich ist es kaum erstaunlich zu erfahren, daß dieser Abschnitt auf herrschen: an jenem Tor, das in die „andere Welt“ führt, die Welt, wo die Dinge nicht mehr durch Zeit und Raum getrennt werden. Dies könnte auch von Sibelius und seiner vierten Sinfonie gesagt werden.

Erster Satz: Adagio

Bei der Konzipierung der Kullervosinfonie hatte Sibelius tief in den „Brunnen der Vergangenheit“ geblickt. Das Wortbild Thomas Manns hat ein Gegenstück im Kalevala, wo der Weissager und Halbgott, der „alte weise Väinämöinen“, ins Todesreich Tuonela steigt um fehlende Ursprungswörter für Taten, die jeden menschlichen Verstand übersteigen, zu finden.

Die Einleitungstakte der vierten Sinfonie erwecken den Eindruck eines gewaltsamen Hineindringens in die tiefsten Schichten des Unterbewußtseins, wo das auf einem Ganztongebilde aufgebaute Ursprungsmotiv, das Tritonusmotiv C - D - Fis - E, im dunkelsten Register des Orchesters ertönt — Fagotte, gedämpfte Celli und Kontrabässe, alles im Fortissimo. Dieses Motiv erscheint in verschiedenen Variationen in sämtlichen vier Sätzen der Sinfonie.

Ein anderes Element der Einheit ist die Fortsetzung des Einleitungsmotivs, eine auf Terzen aufgebaute Cellomelodie in dorischer Tonart, die vom Solocellisten gespielt wird. Das Tritonusintervall C - Fis erscheint in der ganzen Sinfonie als Spannungselement und führt unter Anderem zu einer Bitonalität in Tritonusentfernung.

Der erste Satz wird einerseits von starken harmonischen Spannungsböcken gekennzeichnet, andererseits von sanften Abschnitten, durch das Anfangsmotiv des Cellos ange-regt. Der Charakter des ganzen Satzes ist rätselhaft.

Zweiter Satz: Allegro molto vivace

Der Satz beginnt mit einem fröhlichen „Naturthema“ in lydisch koloriertem F-Dur. Ein anderes wichtiges, in Anapästen dahinschreitendes Motiv hat in seine Umrissen das Tritonusintervall eingebaut.

Das einleitende Idyll ist aber trügerisch. Gegen den Schluß werden die Themen in Ganztonstrukturen mit einem unheimlichen Unterton verwandelt. Im Baß steigt eine sogenannte Messiaen-Tonleiter empor, aus abwechselnd kleinen und großen Sekunden bestehend. Es ist, als würde man die erschreckenden, dunklen Perspektiven erblicken, die sich hinter den hellen Tonfolgen der Einleitung eröffnen.

Dritter Satz: Il tempo largo

Charakterlich ist der dritte Satz eine Meditation. Hinsichtlich des formalen Aufbaus fällt am meisten die Entstehung der führenden thematischen Idee auf, aus zwei aufeinander gestellten Quinten, sowie der organische Zuwachs durch den ganzen Satz, aus dem sich ein Tonumfang ergibt, der vier Oktaven und eine Quint umfaßt. Die Instrumente werden häufig solistisch oder kammermusikalisch behandelt. Unter anderem kommt eine steigende Tonleiter vor; sie wird von der Soloklarinette ausgeführt, von der Flöte gefolgt und mit den tiefen Streichern in Gegenbewegung. Besonders dieser Abschnitt, aber auch der ganze Satz, erinnert laut Ansicht des Bruckner- und Mahlerkenners Hans Redlich an Mahlers neunte Sinfonie. Man könnte hinzufügen, daß Sibelius hier auch dem Stil Schostakowitschs vorgreift.

einem unvollendeten Orchesterlied baut, das zu komponieren Sibelius im Begriff war zur Zeit der Entstehung der Sinfonie. Dieses Lied hätte, falls es vollendet worden wäre, von der international bekannten Sängerin Aino Ackté gesungen werden sollen, die eine große Europareise mit Sibelius als dirigierendem Komponist geplant hatte. Sibelius hatte seine Mitwirkung versprochen, aber aus Furcht, die Arbeit an der bald zu vollendeten vierten Sinfonie könne unterbrochen werden, sagte er im letzten Moment ab. Der Rabenabschnitt konnte die Stimmung aus früheren Jahren spiegeln, als er Poes „Rabe“ in der ausgezeichneten schwedischen Übertragung Viktor Rydbergs gelesen hatte.

Das Finale erreicht einen Höhepunkt in einer beinahe erschreckenden polyphonen Steigerung. Der Schluß vermittelt die Vision einer öden Tonlandschaft, wo das Schweigen nur durch das Rufen verirrer Vögel unterbrochen wird. In den letzten Takten ertönt die einfachste aller Dur-Moll-Harmoniefolgen: Dominant- und Tonikadrecklänge. Falls Sibelius hier eine Botschaft vermitteln wollte, würde ich sie persönlich als Ausdruck äußerster Resignation und Hoffnungslosigkeit interpretieren: Gott erbarme dich.

Doch ein „inneres Programm“ der vierten Sinfonie? Es wurde angedeutet, daß die vorwiegend düstere Stimmung, die aphoristische Ausdrucksweise und der „gleitende“ Tonansatz nach dem Taktschlag, der den Eindruck rhythmischer Instabilität erweckt, auf Sibelius' Seelenzustand zurückzuführen wäre, nach einer Tumoroperation im Halse im Frühjahr 1908. Die Diagnose war allerdings keineswegs eindeutig gewesen, und der Komponist könnte in einem Zustand zwischen Todesfurcht und Hoffnung gelebt haben. Der hervorragende deutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus denkt völlig anders, indem er sagt, eine vorgeschrittene Kompositionstechnik werde nicht leichter zu verstehen, wenn man sie als Ausdruck der Verdüsterung bezeichne. Man kann Dahlhaus recht geben. Eine Tonschöpfung ist nicht mit der Biographie des Komponisten identisch. Sibelius schreibt selbst in seinem Tagebuch: „Die Sinfonie bricht in Sonnenlicht und Kraft hervor.“

Wenn aber auch die Todesfurcht nicht in den Kern der Musik dringt, in ihr innerstes Wesen, könnte sie aber in der überwiegend dunklen, asketischen Orchestrierung zu finden sein. Dasselbe Finsternis prägt auch die anderen großen Werke, die im Schatten der Operation entstanden: Voces intimæ, der Trauermarsch In Memoriam, Der Barde und Luonnotar. Sie sind Beispiele der dunklen Periode Sibelius', die erst 1914 durch die Tondichtung Die Okeaniden gebrochen wurde.

Die Ungewißheit nach der Tumoroperation schuf offensichtlich ein Bedürfnis, das Leben neu einzuschätzen. Die Bergbesteigung hatte ihm das äußere Programm der vierten Sinfonie gegeben. Was hatte der Sechszwanzigjährige, der am anderen Ufer des Sees unter den Fichten die Spiele der Liebe getrieben hatte, mit dreißig Jahren erreicht? Wußte er, daß er das bereits in Kullervo angefangene vollenden mußte: eine Erweiterung der Grenzen der Dur-Moll-Tonalität?

Nicht das Leben lenkt das Werk des Künstlers, das Werk lenkt das Leben.

Canzonetta

1903 hatte Sibelius eine Bühnemusik zum „Tod“ seines Schwagers Arvid Järnefelt komponiert. Eines der Stücke wurde in revidierter Fassung die wohlbekannte Valse Triste. 1911 wurde Järnefells Stück in neuer Fassung vom Finnischen Nationaltheater aufgenommen. Sibelius komponierte dazu einige neue Einlagen, darunter das Rondino der Liebenden, später Canzonetta für Streicher genannt. Es ist eine weit gespannene, melancholische Melodie, eine der schönsten melodischen Eingebungen von Sibelius, durch eine Gegenstimme kontrapunktiert. „Ich mag diese Art nordische, italianisierende Melodik — Tschaiakowskij verwendete sie auch — die ein Bestandteil, noch dazu ein attraktiver, der Petersburger Kultur war“, äußerte Strawinsky bei einem Besuch in Helsinki 1961. Zwei Jahre später, als ihm der Sibelius-Preis des finnischen Wihuri-

Fonds erteilt wurde, instrumentierte er als eine Art Hommage das Stück für vier Hörner, zwei Klarinetten, Harfe und Kontrabaß (BIS-LP-292).

Die Okeaniden Op. 73

In keinem anderen Werk kommt Sibelius dem Impressionismus so nahe wie in der Tondichtung *Die Okeaniden*. Bereits die Einleitung vermittelt eine Vision der spielerischen Töchter des Meeressgottes Okeanos im Dunst des Morgengrauens. Die vielstimmige Triolenbewegung der Violinen über entlegenen Paukenwirbeln bildet ein statisches Klangfeld. Wie auch Debussy vermeidet Sibelius den stabilisierenden Effekt der Pauke im Baß und verwendet stattdessen Dominante und Untermediante, wodurch der Hörer die unendliche Tiefe des Ozeans zu erblicken glaubt. Die Flageolette der Harfe erzeugen Lichtreflexe, und die Flöten spielen ihr Okeanidenmotiv — mit gleitendem Tonansatz zwischen den Taktschlägen.

Ein anderer Berührungspunkt mit Debussy sind die offen klingenden Quartparallelen, die ein schillerndes, durchsichtiges Klangbild erzeugen. Durch die stark funktionelle Dur-Moll-Harmonik unterscheiden sich aber die Okeaniden von beispielsweise Debussys *La mer*, wo das Gewebe zwischen impressionistischen, lose zusammengefügteten Strukturen wechselt.

Sibelius gestaltet die Sonatenform frei und läßt sie dem Geschehen der Natur folgen. Eine ähnliche Tendenz ist auch bei Messiaen zu finden, beispielsweise im Vogelkatalog. Bei steigender Sonne und zunehmendem Wind wird in den Okeaniden die thematische Wellenbewegung gesteigert, sowie auch die Lautstärke, und die Modulationen werden dichter. Dann tritt jäh die Stille ein. Eine Kette von Quartentrillern erzeugt eine Ruhe, die den kommenden Sturm ankündigt. Das Okeanos-Motiv steigt in einer Sequenzen-Serie in die Höhe, und ein wildes, chromatisches Crescendo peitscht eine musikalische Woge auf, die zusammenbricht und in motivischen Reminiszenzen zersplittert. „The crash of the great wave“ — so wurde diese Episode vom jungen Olin Downes genannt, der von da ab ein unermüdlicher Vorkämpfer Sibelius' wurde, später lange Zeit allmächtiger und umkämpfter Kritiker der *New York Times*. Er schilderte wie Sibelius bei der Uraufführung der Okeaniden beim Norfolk-Festival in Connecticut 1914 dieses Werk dirigierte, wobei er vor der Schlußsteigerung sich hinhockte, um nachher wie eine Stahlfeder hinaufzufliegen.

In der Coda flaut der Wind ab, und das Okeanidenthema ertönt in der Ferne. Zum Schluß spielt die Oboe eine Abschiedsmelodie, die sich in der Dämmerung der Weiten verliert.

Die Göteborger Sinfoniker wurden 1905 gegründet und sind eines der ältesten Orchester Skandinaviens. Der Komponist, Pianist und Dirigent Wilhelm Stenhammar brachte bald das Orchester an eine führende Stelle innerhalb des skandinavischen Musiklebens. Jean Sibelius und Carl Nielsen waren häufige Gastdirigenten mit eigener Musik auf dem Programm, und Tor Mann und Issay Dobrowen führten die Tradition weiter. Chefdirigenten späterer Zeit waren Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling und Charles Dutoit. Weitere berühmte Gastdirigenten waren Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan und Zubin Mehta. Ab Herbst 1982 gelang es dem Orchester, den sehr gefragten estnischen Dirigenten Neeme Järvi als Chefdirigent zu gewinnen.

Auf derselben Marke: BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubin/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubin/Järvi), 294, 295 (Sibelius/Järvi).

Neeme Järvi wurde 1937 in Estland geboren und bekam seine hauptsächliche Ausbildung bei Nikolaj Rabinowitsch und Jewgenij Mrawinskij am Leningrader Konservatorium. 1963-80 war Järvi Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Estnischen Rundfunks und Fernsehens und der Tallinner Oper. Er gastierte bei den ersten Orchestern der Sowjetunion, und seit dem ersten Preis 1971 im internationalen Dirigentenwettbewerb zu Rom gastierte er in großen Teilen Europas, sowie in Canada, USA, Mexiko und Japan.

Seit 1980 lebte Järvi in den USA, wo er u.a. die New York Philharmonic, das Philadelphia Orchestra, die Boston Symphony, die National Symphony in Washington, die San Francisco Symphony, die Cincinnati Symphony und die Indianapolis Symphony dirigierte; er dirigierte auch Oper an der Metropolitan in New York.

In den letzten Jahren dirigierte Järvi mehrmals das Concertgebouworchester in Amsterdam. In Deutschland dirigierte er die Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, des Südwestfunks und des Norddeutschen Rundfunks.

Neeme Järvi ist Chefdirigent des Göteborger Sinfonieorchesters, erster Gastdirigent des City of Birmingham S.O., und ab Herbst 1984 Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Scottish National Orchestra.

Auf derselben Marke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 221, 222 (Sibelius/Göteb.S.O.), 227 (Tubin/Musikskelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/Göteb.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/Göteb.S.O.), 250 (Sibelius/Göteb.S.O.), 251 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 252, 263 (Sibelius/GSO), 264, 286 (Tubin/GSO), 294, 295 (Sibelius/GSO).

Diese Platte wurde im Konzerthaus zu Göteborg aufgenommen, einem der besten Konzertsäle der Welt. Dies wurde wissenschaftlich bestätigt, u.a. durch den Aufsatz „Akustik weltberühmter Musikräume“ (Technik am Bau 8/79). Die technischen Daten wurden außerdem durch Interviews mit 23 internationalen Dirigenten bestätigt, u.a. Furtwängler, Scherchen, Böhm, Solti und von Karajan. In Amerika wurden die folgenden Säle gewählt: Buenos Aires, Boston. In Europa: Wien, Amsterdam, Göteborg.

Symphonie no 4 en la mineur, op. 63 (1911)

« Une symphonie psychologique. » Sibelius appela ainsi une fois sa quatrième symphonie. Le compositeur tâtonne dans « les réduits infinis de l'âme » — une expression qui devait emprendre l'année 1924 — et la musique reflète ce profond sondage de sa propre psyché. Comme « Ett drömspel » de Strindberg ou les peintures de Munch, sa quatrième symphonie est un des documents artistiques les plus remarquables de l'esprit freudien.

Une source d'inspiration de la symphonie peut avoir été un voyage au mont Koli, la montagne située au nord-est de la Finlande, voyage que Sibelius entreprit en compagnie de son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt à la fin de septembre début d'octobre 1909. Il exprima ainsi ses impressions à son biographe Karl Ekman : « Où que le regard se tournât, il rencontrait l'impression inspiratrice : le lac automnal Pielisjärvi avec ses vagues gris plomb dont le jeu rebelle était de temps à autre égayé d'une éclaboussure de soleil ; les rochers chauves et blancs, le paysage déchiré autour de la montagne, la vue sur la frontière russe au-delà d'une mer illimitée de forêt. »

On pourrait ajouter que, lorsqu'il scrutait Pielisjärvi, Sibelius pouvait entrevoir, sur l'autre rive, le site où il avait passé sa lune de miel, dix-sept ans auparavant. Il vit littéralement sa vie en perspective.

Rentré chez lui, il écrivit dans son journal : « Sur Koli ! Une des impressions les plus fortes de ma vie. Des plans : 'La Montagne'. » Avant Noël, il joua au piano, pour son ami intime Axel Carpelan, deux extraits de la future quatrième symphonie qu'il appela « La Montagne » et « Pensées du vagabond », manifestement avec allusion aux premier et troisième mouvements. On remarque que Eine Alpensinfonie (1915), œuvre de Richard Strauss très critiquée mais maintenant exécutée souvent, commence par une description noire comme la nuit de la montagne et culmine dans le sentiment d'oppression du vagabond, qui se condense en une vision de la nature solitairement sublime lorsqu'il fut parvenu au sommet de la montagne. Strauss donne une description naturaliste retentissante, orchestralement superbe d'une ascension de montagne.

La quatrième symphonie de Sibelius est cependant proche d'une confession musicale de l'esprit, où l'on croirait avoir un aperçu du monde intérieur auquel il faisait peut-être allusion lorsqu'il parlait de son « jardin secret ». « Mon œuvre la plus spirituelle » est une autre des épithètes qu'il donna à cette œuvre.

Pourquoi parle-t-il alors de quelque chose d'aussi à programme que « La Montagne » et « Pensées du vagabond » au sujet de la quatrième symphonie ? Sans doute était-ce l'expérience de Koli qui lui donna l'impulsion de la quatrième symphonie. Mais cela ne veut pas du tout dire qu'il devait dépendre en musique ses expériences lors de l'ascension de la montagne.

En réalité, le voyage à Koli pourrait être comparé à ce que Mahler aurait appelé un « programme extérieur », alors qu'il révèle par exemple que l'impulsion de la marche funèbre du troisième mouvement dans sa première symphonie était l'illustration bien connue du livre d'enfants L'Enterrement du chasseur, où le chasseur est suivi jusqu'au tombeau par différentes sortes de gibier. Mahler continue : « Mais ce qui est ici représenté n'est pas important — ça dépend seulement de l'atmosphère que l'on veut exprimer. »

Combien souvent Sibelius n'a-t-il pas employé le mot « atmosphère » dans différentes phases de ses compositions après avoir écrit dans une lettre de Vienne : « J'ai les atmosphères pour ma symphonie Kullervo mais encore aucune expression musicale pour elle. » Il distingua de la même façon certaines atmosphères lors du voyage à Koli. Ce qui leur donna naissance est toutefois insignifiant.

En sa qualité de programme extérieur, l'ascension de montagne peut servir de guide et d'étape, sans toutefois atteindre à l'essence profonde de la musique. Ou bien, pour citer encore une fois Mahler : « Mon besoin de m'exprimer musicalement-symphoniquement commence d'abord dans le monde où les impressions obscures dominent : à la porte qui

mène à l'autre monde', le monde où les choses ne sont plus séparées par le temps et l'espace. » Cela pourrait mêmes s'appliquer à Sibelius et à sa quatrième symphonie.

Premier mouvement : Adagio

Lors de la conception de la symphonie Kullervo, Sibelius s'était plongé dans « le puits du passé ». L'image de Thomas Mann a sa correspondance dans Kalevala, où le voyant et demi-dieu, « le vieux sage Väinämöinen » descend à Tuonela, le royaume de la mort, pour trouver les mots originaires manquant pour des exploits dépassant tout entendement humain.

Les mesures d'ouverture de la quatrième symphonie donnent l'impression d'une brutale irruption dans la couche la plus profonde de l'inconscient, résonnant dans le registre le plus sombre de l'orchestre — aux bassons, violoncelles assourdis et contrebasses, tout en fortissimo — sur une formation de tons entiers bâtie sur le motif origininaire de triton do-ré-fa dièse-mi. Ce motif se présente en différentes variations dans tous les quatre mouvements de la symphonie.

Un autre élément unificateur est la continuation du motif d'introduction, une mélodie au violoncelle bâtie sur des tierces dans le mode dorique ecclésiastique, jouée par le chef de pupitre. L'intervalle de triton do-fa dièse se présente comme un élément de tension à travers toute la symphonie et mène, entre autre, à la bitornalité éloignée du triton.

Le premier mouvement est caractérisé d'une part par de forts blocs harmoniques de tension, et d'autre part par deux passages inspirés du motif initial au violoncelle. Quelque chose de mystérieux plane sur tout le mouvement.

Deuxième mouvement : Allegro molto vivace

Le mouvement commence par un « thème naturel » enjoué en fa majeur teinté du mode lydien. Un autre motif important, progressant en anapestes, a l'intervalle de triton d'établi dans son contour.

Mais l'idylle initiale est traîtresse. Vers la fin, les thèmes sont transformés en structures de tons entiers à la nuance sinistre. A la basse s'élève une soi-disant gamme à la Mes-siaen se composant de secondes alternant mineures et majeures. C'est comme si l'on regardait les perspectives apeurantes et obscures qui s'ouvrent après la succession de tons clairs du commencement.

Troisième mouvement : Il tempo largo

Le troisième mouvement a le caractère d'une méditation. En ce qui a trait à l'édification de la forme, on remarquera surtout l'idée thématique dirigeante originant de deux quintes superposées et le processus de développement organique de celles-ci à travers tout le mouvement, résultant en un registre s'étendant sur quatre octaves et une quinte. Les instruments sont souvent traités en solistes ou en ensemble de chambre. On rencontre entre autre une gamme ascendante exécutée par la clarinette solo, suivie de la flûte, avec les cordes basses en mouvement contraire. Ce passage surtout, comme le mouvement en entier, associe, selon Hans Redlich, le spécialiste de Bruckner et de Mahler, à la neuvième symphonie de Mahler. On pourrait ajouter que Sibelius anticipe ici le style de Chostakovitch même.

Quatrième mouvement : Allegro

Le quatrième mouvement commence par une section optimiste, orchestrée en musique de chambre, en la majeur avec une quarte augmentée lydienne qui, d'ailleurs, fait partie d'une structure de tons entiers rappelant le motif originnaire. Les sections bitorales avec les tons de la majeur et de mi majeur superposés créent des tensions se résolvant en une section mystérieusement lyrique avec des parties pizzicato alternant avec de ravissantes cantilènes aux violons. Au fond, on n'est pas surpris d'apprendre que cette partie repose sur un chant orchestral inachevé que Sibelius était en train de composer lors de la naissance de la symphonie. S'il avait été achevé, ce chant aurait dû être exécuté par la

cantatrice de renommée internationale Aino Ackté qui avait projeté une grande tournée européenne avec Sibelius comme compositeur et chef d'orchestre. Sibelius avait promis sa participation, mais par peur d'être contraint à interrompre le travail sur la quatrième symphonie qui était près d'être achevée, il se décommanda à la dernière minute. La section du corbeau pourrait refléter les sentiments d'années précédentes alors qu'il lut Le Corbeau de Poe dans l'excellente version suédoise de Viktor Rydberg.

Le finale culmine en une montée polyphonique dissonante presque apeurante. La fin donne une vision d'un paysage tonal désert où le silence est rompu seulement par le cri d'oiseaux perdus. Dans les dernières mesures résonne la plus simple de toutes les suites d'harmonies majeures-mineures : les accords parfaits de dominante et de tonique. Au cas où Sibelius aurait voulu passer un message, je l'interpréteraï personnellement comme une expression d'ultime résignation et de désespoir : Seigneur prends pitié.

Néanmoins le « programme intérieur » de la quatrième symphonie ? On a donné à entendre que l'atmosphère essentiellement sombre de l'œuvre, la manière aporistique de s'exprimer et l'attaque « glissante » après le battement de la mesure, donnant une impression d'instabilité rythmique, proviendraient de l'état d'esprit de Sibelius après une opération pour une tumeur à la gorge au printemps de 1908. Le diagnostic ne fut en aucun cas univoque et l'on présume que le compositeur vécut oscillant entre la peur de mourir et l'espoir. L'éminent chercheur allemand en musique Carl Dahlhaus réfute une telle interprétation : « Comme si une technique de composition avancée devenait plus facilement compréhensible en expliquant qu'elle est l'expression d'un assombrissement. » On peut donner raison à Dahlhaus. Une composition n'est pas identique à la biographie du compositeur. Sibelius écrit lui-même dans son journal : « La symphonie apparaît en force à la lumière du soleil. »

Mais si ainsi la peur de la mort ne s'infiltre pas au cœur de la musique, son essence la plus profonde, pouvait-elle, peut-être, être reflétée par l'orchestration essentiellement sombre et ascétique. La même obscurité marque aussi les autres grandes œuvres qui survinrent dans l'ombre de l'opération : Voces intimæ, la marche funèbre In memoriam, Barden et Luonnotar. Toutes illustrent la période sombre de Sibelius qui ne fut rompue qu'en 1914 par le poème symphonique Les Océanides.

L'incertitude après l'opération subie pour une tumeur fut la cause chez lui d'un besoin de réévaluer l'œuvre de sa vie. L'ascension de la montagne avait donné le programme extérieur de la quatrième symphonie. A quoi était parvenu, à l'âge de quarante-trois ans accomplis, le jeune homme de vingt-six ans qui s'était adonné aux jeux de l'amour sous les sapins de la plage sur l'autre côté du lac ? Il comprit qu'il devait donner suite à ce qu'il avait déjà entrepris dans Kullervo : une extension des frontières du système tonal majeur-mineur ?

Ce n'est pas la vie qui dirige l'œuvre de l'artiste, mais bien plutôt l'œuvre qui dirige la vie.

Canzonetta

En 1903, Sibelius avait composé la musique de scène de « La Mort », pièce de son beau-frère Arvid Järnefelt. Elle comportait un numéro qui, en version révisée, devint la célèbre Valse triste. En 1911, la pièce de théâtre de Järnefelt fut reprise en version différente par le Théâtre national finlandais. Sibelius la pourvut de quelques nouvelles additions musicales, entre autres Rondino der Liebenden, appelé plus tard Canzonetta pour cordes. C'est une douce mélodie mélancolique, longuement déroulée, une des plus jolies inspirations mélodiques de Sibelius, avec un contrepoint. « J'aime ce genre de mélodie nordique à l'italienne — Tchaïkovski aussi s'en servait — qui faisait partie, et partie attirante, de la culture de St-Petersbourg », déclarait Stravinsky lors d'une visite à Helsinki en 1961. Deux ans plus tard, lorsqu'on lui remit le prix Sibelius du fonds finlandais Wihuri, il orchestra le morceau vraisemblablement à titre d'hommage, pour 4 cors, 2 clarinettes, harpe et contrebasse (BIS-LP-292).

Les Océanides op. 73

Nulle part ailleurs dans son œuvre Sibelius ne s'approche-t-il autant de l'impressionnisme que dans le poème symphonique Les Océanides. Déjà l'introduction donne une vision des filles enjouées du dieu de la mer Okéanos dans le brouillard du crépuscule du matin. Les mouvements en triolets à plusieurs voix des violons sur des roulements éloignés de timbales créent un champ sonore statique. Comme Debussy, Sibelius évite l'effet stabilisant de la tonique à la basse et emploie à la place la dominante et la sous-médiane, ce qui fait que l'auditeur croit entrevoir la profondeur insondable de l'océan. Les flageolets de la harpe engendrent des reflets de lumière et les flûtes enjouées exécutent leur motif d'océanide — à remarquer l'attaque glissante entre les temps !

Un autre point de contact avec Debussy est les quarts parallèles ouvertes, rendant l'image sonore vibrante et transparente. Mais par ses harmonies fortement fonctionnelles de majeur et de mineur, Les Océanides se distingue de, par exemple, La Mer de Debussy où le tissu harmonique majeur-mineur alterne avec des structures impressionnistes plus librement assemblées.

Sibelius est libre dans sa forme sonate et la laisse suivre les événements dans la nature. Une tendance semblable se rencontre aussi chez Messiaen dans, par exemple, son Catalogue d'oiseaux. Au soleil levant et au vent qui augmente, le mouvement des vagues et la force sonore thématiques s'élèvent dans Les Océanides, et les modulations se font plus rapprochées. Mais soudain vient l'accalmie. Une chaîne de trilles en quarts apporte un calme qui annonce l'orage prochain. Le motif d'Okéanos s'élève dans une série de séquences ascendantes et un crescendo chromatique sauvage fouette une houle musicale qui se brise et se divise en réminiscences du motif. « The crash of the great wave » — le jeune Olin Downes appela ainsi cet épisode — il fut à partir de ce moment le champion infatigable de Sibelius, et ensuite un critique tout-puissant et controversé au New York Times. Il a décrit comment Sibelius dirigea Les Océanides lors de sa création au festival de Norfolk 1914 dans le Connecticut et, lorsque la montée finale fut proche, comment il s'accroupit pour ensuite bondir comme un ressort d'acier.

Le vent mollit dans la coda, la couleur de l'orchestre s'approfondit et on entend au loin le thème des océanides. A la fin, le hautbois joue une mélodie d'adieu qui résonne au-dessus des espaces qui s'assombrissent.

L'Orchestre symphonique de Göteborg fut fondé en 1905 et est l'un des plus anciens de Scandinavie. En peu de temps le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Wilhelm Stenhammar acquit à l'orchestre une position de tout premier plan dans la vie musicale Scandinave. Jean Sibelius et Carl Nielsen furent fréquemment invités à y diriger leurs propres œuvres. Tor Mann et Issay Dobrowen reprirent la tradition. Ces dernières années les principaux chefs ont été Sergiu Comissiona, Sixten Ehrling et Charles Dutoit. D'autres chefs renommés ont été invités à diriger l'orchestre, parmi eux Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Sir John Barbirolli, Sir Malcolm Sargent, Sir Colin Davis, Sir Georg Solti, Herbert von Karajan et Zubin Mehta. Dès l'automne 1982 l'orchestre a réussi à obtenir les services du chef estonien si recherché, Neeme Järvi, en tant que son nouveau dirigeant en chef.

Dans la même collection : BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubín/Järvi), 294, 295 (Sibelius/Järvi).

Neeme Järvi (1937) est né en Estonie et a reçu l'essentiel de sa formation en direction de Nicolai Rabinovitch et Jevgenij Mravinski au Conservatoire de Leningrad. De 1963 à 1980, Neeme Järvi fut chef de l'Orch. symph. de la Radio-télévision estonienne ainsi que de l'Opéra de Tallinn. Il a été invité à diriger les plus importants orchestres de l'Union Soviétique et, après avoir gagné le premier prix du concours international de Rome pour chefs d'orchestre en 1971, il a fait une tournée dans la majeure partie de l'Europe ainsi qu'au Canada, aux Etats-Unis, au Mexique et au Japon.

Depuis 1980, il est établi aux Etats-Unis et a été invité à diriger entre autres la Phil. de New York, l'Orch. de Philadelphia, l'Orch. symph. national de Washington, les orchestres symphoniques de Boston, San Francisco, Cincinnati et Indianapolis. Il a aussi dirigé l'Opéra métropolitain de New York.

Ces dernières années, Neeme Järvi a dirigé une série de concerts avec l'Orch. du Concertgebouw d'Amsterdam, il s'est produit en Allemagne à la tête des orch. symph. de la Radio bavaroise, de la Radio du Sud-ouest allemand et de l'Allemagne du nord.

Neeme Järvi est le chef de l'Orch. symph. de Göteborg ainsi que principal chef invité à l'Orch. symph. de la cité de Birmingham et, à partir de l'automne 1984, il sera chef d'orchestre et directeur artistique de l'Orch. national écossais.

Dans la même collection : BIS-LP-219 (Stenhammar/O.S.Göteb.), 221, 222 (Sibelius/O.S.Göteb.), 227 (Tubín/Musikskelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/O.S.Göteb.), 245 (Dvořák/Helmerson/O.S.Göteb.), 250 (Sibelius/O.S.Göteb.), 251 (Stenhammar/O.S.Göteb.), 252, 263 (Sibelius/OSG), 264, 286 (Tubín/OSG), 294, 295 (Sibelius/OSG).

Cet enregistrement a été effectué au Hall de concerts de Göteborg, un des meilleurs lieux de concert du monde. Les qualités toutes spéciales du hall ont été confirmées dans une étude scientifique « Akustik weltberühmter Musikräume » (Technik am Bau 8/79). Les données scientifiques furent encore justifiées par des interviews avec 23 chefs d'orchestre internationalement connus, comprenant Furtwängler, Scherchen, Böhm, Solti et von Karajan. En Amérique, ce sont les salles de concert de Buenos Aires et de Boston qui sont sélectionnées ; en Europe, celles de Vienne, d'Amsterdam et de Göteborg.

Recording Data: 1984-02-02/04 (Sym./Canz.), 1984-11-10 (Ocean.) at the
Gothenburg Concert Hall
Recording Engineer: Michael Bergek
Digital Editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment, 4 Neumann KM83,
1 Neumann SM69 Microphones, Swedish Radio Mixer,
Sony L-500 HG Tape
Producer: Robert von Bahr (Sym., Canz.) & Lennart Dehn (Ocean.)
Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1985
English Translation: John Skinner
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wiklander
Front Cover Photo: Göran Algård
Back Cover Photos: Harry Nicolaisen
Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Marianne von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1984 & 1985, BIS Records AB

SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

- | | | |
|--|--------------------|--------------|
| Symphony Nr. 4 in A minor Op. 63 | <i>(Breitkopf)</i> | 37'51 |
| <i>1. Tempo molto moderato, quasi adagio 12'03 -</i> | | |
| <i>2. Allegro molto vivace 4'50 -</i> | | |
| <i>3. Il tempo largo 10'56</i> | | |
| <i>4. Allegro 9'41</i> | | |
| 5. Canzonetta Op. 62:1 | <i>(Breitkopf)</i> | 3'41 |
| 6. The Oceanides Op. 73 | <i>(Breitkopf)</i> | 10'15 |

The GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA /
Cond.: NEEME JÄRVI
