



LUONNOTAR
TAPIOLA
SPRING SONG

RAKASTAVA
SUITE FROM
'PELLÉAS OCH
MÉLISANDE'

LISE DAVIDSEN
SOPRANO
BERGEN
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
EDWARD GARDNER



CHANDOS
SUPER AUDIO CD





Jean Sibelius, 1904

Coloured drawing by Albert Gustaf Aristides Edelfelt (1854–1905) /

Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images

Jean Sibelius (1865 – 1957)

- | | | |
|---|---|-------|
| ① | Luonnotar, Op. 70 (1913)*
<i>(Kalevala)</i>
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
Tone Poem
for Soprano and Orchestra
An Aino Ackté
Tempo moderato – Tranquillo assai – A tempo – Tranquillo assai –
Poco a poco allargando | 8:50 |
| ② | Tapiola, Op. 112 (1926)
in B minor • in h-Moll • en si mineur
Tone Poem for Large Orchestra
An Walter Damrosch
Largamente – Allegro moderato – Allegro – Allegro moderato –
Allegro – Allegro moderato | 18:02 |

Pelléas och Mélisande, Op. 46 (1904 - 05)* 25:43

(Pelleas and Melisande)

Suite from the Incidental Music to the Play *Pelléas et Mélisande* (1892)

by Maurice Maeterlinck (1862–1949)

Translated into Swedish by Bertel Gripenberg (1878–1947)

- | | | |
|------|--|------|
| [3] | 1 Vid slottsporten (At the Castle Gate, Prelude to Act I, Scene 1). Grave e largamente | 2:20 |
| [4] | 2 Mélisande (Prelude to Act I, Scene 2). Andantino con moto | 4:09 |
| [5] | 2a På stranden vid havvet (At the Seashore, Melodrama from Act I, Scene 4). Adagio - | 2:01 |
| [6] | 3 Vid en källa i parken (By a Spring in the Park, Prelude to Act II, Scene 1). Comodo – Un poco lento | 2:13 |
| [7] | 4 De ternen blinda systrar (The Three Blind Sisters, Mélisande's Song from Act III, Scene 2). Tranquillo | 2:34 |
| [8] | 5 Pastorale (Melodrama from Act III, Scene 4). Andantino pastorale | 1:54 |
| [9] | 6 Mélisande vid spinnrocken (Mélisande at the Spinning Wheel, Prelude to Act III, Scene 1). Con moto | 1:49 |
| [10] | 7 Mellanaktsmusik (Entr'acte, Prelude to Act IV, Scene 1). Allegro | 2:51 |
| [11] | 8 Mélisandes död (The Death of Mélisande, Prelude to Act V, Scene 2). Andante – Largamente | 5:49 |

	Rakastava, Op. 14 (1893; reworked 1911–12) (The Lover) for String Orchestra with Triangle and Timpani	11:55
[12]	I Rakastava (Den älskande / The Lover). Andante con moto	4:06
[13]	II Rakastetun tie (Den älskades väg / The Path of His Beloved). Allegretto	2:17
[14]	III Hyvää iltaa... Jää hyvästi (God afton... Farväl! / Good Evening!... Farewell!). Andantino – Doppio più lento – Vivace – Allargando poco a poco – Lento assai	5:32
[15]	Vårsång, Op. 16 (1894, revised 1895, 1902) (Spring Song) Tone Poem Tempo moderato e sostenuto – Largamente – A tempo (ma poco a poco meno moderato) – Un poco più lento – A tempo	7:45
		TT 72:51

Lise Davidsen soprano*
 Bergen Philharmonic Orchestra
 Melina Mandozzi leader
 Edward Gardner

Sibelius: Luonnotar, Tapiola, and other works

Rakastava, Op. 14

Jean Sibelius (1865–1957) composed the instrumental Suite *Rakastava* (The Lover) in 1893, working in parallel on a short cycle of four songs for unaccompanied male choir, which he published, under the same title, as Op. 14, in 1894. He took the texts from the *Kanteletar*, a collection of folk poetry which first appeared in print in 1840, and which is regarded as the sister epos of the *Kalevala*. A version for mixed choir and two soloists was published in 1898. However, the composer was not satisfied and thoroughly reworked the version for string orchestra, publishing it in its definitive form, also as Op. 14, only in 1912. In his diary, he wrote:

There is something of dark soil in this work.

Soil and Finland.

The two versions, choral and instrumental, originate in the same musical material, although the four movements of the choral version are compressed into the three movements of the version for strings. The *Kanteletar* text of the first song / movement tells of the solitude of the Lover, longing for his darling. The D minor melancholy is occasionally complemented by passionate

diminished chords. The text underlying the second movement tells how love transforms the Lover's view of the world and of the path that his beloved has tread. A softly shivering intermezzo in B flat major forms a marked contrast to the beginning: the world appears as though enfolded in a silvery halo. In the third movement, after exchanges of embraces and kisses, the Lover has to depart with a heavy heart from his beloved. This movement recalls the atmosphere and passionate dreams of the first movement, and carries clear indications of a dialogue: the solo violin mourns the departure and the solo cello responds with long semitonal sighs.

Vårsång, Op. 16

The original title of the early *Vårsång* (Spring Song) was 'Improvisation for Orchestra'. Under that title the work was finished only a few days before its first performance, at a national song festival in Vaasa in 1894, where it was overshadowed by the success of an orchestral piece by Armas Järnefelt, Sibelius's brother-in-law. A new version which followed the next year, now under the revised

title, failed to boost its popularity: *Vårsång* has neither the strong character of the tone poems inspired by the archaic *Kalevala*, nor an individual Sibelian atmosphere. In 1907, Gustav Mahler was present when the piece was performed in a concert in Helsinki, and there he received his first impressions of the music of Sibelius. His reaction in a letter of November 1907 to Alma Mahler was not benign:

The quite usual kitsch, served up
with these peculiar Nordic manners
of harmonisation as national sauce.
'Disgusting stuff!'

Suite from 'Pelléas och Mélisande', Op. 46
In March 1905, Sibelius was supposed to pay his first visit to England, invited to conduct his own works in Liverpool. Quite unexpectedly, though, he hastened directly to Helsinki from Berlin, where he had been working simultaneously on (rewriting) the Violin Concerto, the Third Symphony, and the incidental music to *Pelléas och Mélisande*. The first performance of this play by Maurice Maeterlinck in a Swedish translation by the composer's friend the poet Bertel Gripenberg would take place already on 17 March in Helsinki, Sibelius conducting. His début in Liverpool was postponed until December the same year, when it would form the decisive

beginning of his career in the British musical world.

Originally, Maeterlinck's text had been intended for the theatrical stage, but Debussy started setting it as a libretto for an opera soon after the play was published, in 1892. The operatic première occurred ten years later, in 1902. This anti-naturalistic text also inspired three other major composers: Fauré, Sibelius, and Schoenberg. Which qualities made Maeterlinck's text so attractive to composers? In a comment which appeared in *The Guardian* in April 2008, Tim Ashley wrote:

Even though he [Maeterlinck] always presents his audiences with a reasonably clear narrative, he also paradoxically never fully spells out the exact nature of the relationships between his characters: *Pelléas et Mélisande* is essentially a tragedy of adultery that keeps us curiously in the dark about the details of its central sexual entanglement.

The symbolist drama around this love triangle takes place in mediaeval times in a landscape between the conscious and the subconscious, places and characters identified by curious details and names, all of which endows the plot with deep symbolic meanings (the contrast between cave and daylight, Mélisande's losing her ring in the fountain, the kingdom of Allemonde, etc.).

The incidental music originally consisted of ten numbers for small ensemble, seven of which were instrumental interludes, two were melodramas, and one was a song. Later Sibelius reorganised the music in eight instrumental movements to form the Suite, Op. 46 which we know today. The majestic first movement, 'Vid slottsporten' (At the Castle Gate), is well known to BBC listeners as the signature music for the long-running popular science / astronomy programme *The Sky at Night*. The music of the second movement, 'Mélisande', characterises the shy girl: a melancholy melody in the cor anglais. 'På stranden vid havvet' (At the Seashore) gives us a hint of the airy impressionistic technique that Sibelius would later apply in *The Oceanides*. The tranquil surface still hides a threatening undercurrent. 'Vid en källa i parken' (By a Spring in the Park) is the most conventional of the numbers, a delicate waltz. The only originally vocal movement, 'De trenne blinda systrar' (The Three Blind Sisters), sung in the play by Mélisande, is a modest archaic ballad in F minor, with a pedal point on the dominant. The original vocal part is in the instrumental version substituted by clarinets. The bucolic 'Pastorale' draws us towards darker currents in the plot: at this point Golaud is starting to suspect an intimate relation between his wife and his brother, Pelléas. In

'Mélisande vid spinnrocken' (Mélisande at the Spinning Wheel), the portrait shows the young woman as more mature and conscious of her fate than in the presentation of the second movement. A persistent tremolo in the viola is interrupted by ominous woodwinds. The 'Mellanaktsmusik' (Entr'acte) is played before the opening of the fourth act, in which the climax of the drama is reached: the killing by Golaud of his brother. 'Mélisandes död' (The Death of Mélisande), sometimes heard in concerts as an encore, introduces Scene 2 of the fifth and last act and describes the tender vulnerability of the dying young mother.

Luonnotar, Op. 70

It is a well-known fact that Sibelius in his early days was spellbound by Finnish mythology, most obviously in the *Kullervo* symphony, of 1891–92, brutal and bristling with masculine power. The work is based on texts and episodes in the *Kalevala*, the Finnish national epic poem, which was compiled by Elias Lönnrot (1802–1884) who first published it in written form in 1835, issuing a much enlarged version in 1849, and who also, in the meantime, in 1840, had published the *Kanteletar*. The text of *Luonnotar*, too, which he composed twenty years later, in 1913, Sibelius had found in the *Kalevala*, from which

he prepared a compilation to fit his needs. Luonnotar is not a name of any specific mythological creature, but a generic name for a being of nature. The account of the creation of the universe from a cosmic egg is familiar to all anthropologists, as it appears in many cultures. A scapu is looking for a place to build its nest, and Ilmatar, the maiden of the air, raises her knee to provide a place of refuge, and there the duck lays its egg. A storm rises and overturns the nest, pushing it into the water; the egg is crushed and from its parts, heaven and earth are created. On this age-old text Sibelius writes one of his most tonally daring works, demanding simultaneously both dramatic vocal power and sensitive harmonic ears. *Luonnotar* was premiered at the Three Choirs Festival, in Gloucester, in 1913 by Aino Ackté, the Finnish prima donna from the Paris Opéra and Covent Garden, who also had commissioned the work. Written in free sonata form, *Luonnotar* starts from an ancient-sounding rune-like motif in F sharp minor, which is soon expanded, developing into a second theme, a plaintive lament in B flat minor, a third-related key (B flat = A sharp). This ascending melody, characterised by sighing seconds above an undulating bitonal bass, distantly reminds us of Carmen's fateful Card Aria, in Bizet's opera. In the recapitulation the second theme, now

in G sharp minor, introduces the element of the duck, the theme at the very end gliding back into the home key, F sharp minor. The exposed, virtuoso, partly unaccompanied vocal writing had been heard already, in Sibelius's song 'Jubal', Op. 35 No. 1, from 1908, but in *Luonnotar* the range is more daring and demanding, the part challenging the boundaries of tonality.

Tapiola, Op. 112

The semi-programmatic symphonic poem, or tone poem, proved to be the genre in which Sibelius could develop his musical motifs in a freer form than in the symphony. In a letter to his wife after his visit to Bayreuth in 1894 he wrote:

In fact, I think I am a tone painter and poet. I mean that the Liszt idea of music is the one closest to me.

On a practical level, this reference to Liszt meant cyclic forms as well as thematic transformation, both of which had an impact on Sibelius's writing. A long series of tone poems saw the light of day, many of them based on mythological themes, either from the *Kalevala* (the *Lemminkäinen* suite, *Pohjola's Daughter*, or *Luonnotar*) or from more general sources (*En saga, Pan och Echo, Dryaden, Barden, The Oceanides*). The title of *Tapiola*, Sibelius's last masterpiece,

from 1926, does not derive from any figure in the *Kalevala*, but from Tapio, the king of the forest. Above the score Sibelius published the following verses:

Wide-spread they stand, the Northland's
dusky forests,
Ancient, mysterious, brooding savage
dreams;
Within them dwells the Forest's mighty God
And wood-sprites in the gloom weave magic
secrets.

Sibelius had conducted the premières of all his symphonies himself and was used to making corrections in the score, based on the experiences of the first performance. In the case of *Tapiola*, this was not possible, as the orchestral piece was a commission from Walter Damrosch and was printed before the première, which Damrosch conducted at the New York Symphonic Society on 26 December 1926. Sibelius did not cross the Atlantic Ocean to attend the rehearsals and had to send the score without being able to test the result in advance.

In *Tapiola*, his forest narrative, Sibelius realised his transformational technique most consistently. The secret life of the forest is depicted in its desolate and dark moments, in its sudden storms and its playful breezes. Out of a single thematic germ grows a multitude of motifs which are repeated,

varied, and recycled. We hear this Ur-motif, a simple B minor fragment, in the strings in the opening bars, and later, *fortissimo*, in trumpets and trombones. Meanwhile, it is subject to constant variation: different instrumental combinations, dark and light orchestral colours, different harmonic dress, minor and major versions, and different rhythmic disguises, compressed and augmented. In this way, the conventional sonata form, which is characterised by a main theme and a contrasting second theme, is replaced by a continual rotation of thematic ideas. The score requires a large orchestra, including piccolo, cor anglais, bass clarinet, and contrabassoon, but exclusively timpani in the percussion section. The alert listener will take pleasure in experiencing the immensely resourceful metamorphosis of the germ, which gives the tone poem a unique sense of homogeneity. The general majestic atmosphere of the key of B minor culminates in a dignified final chord of B major, in a wonder of balanced orchestration.

© 2021 Gustav Djupsjöbacka

Since winning Plácido Domingo's Operalia and the Queen Sonja International Music Competition in 2015, the Norwegian soprano Lise Davidsen has taken the classical music

world by storm, making resounding débuts in venues such as The Metropolitan Opera, New York, The Royal Opera, Covent Garden, Bayreuther Festspiele, Festival d'Aix-en-Provence, Glyndebourne Festival Opera, Bayerische Staatsoper, Wiener Staatsoper, Opernhaus Zürich, Wigmore Hall, Barbican, and BBC Proms. During the 2020 / 21 season she made her role début as Sieglinde (*Die Walküre*) at Deutsche Oper Berlin and Opéra de Paris, in the title role in *Jenůfa* at the Concertgebouw, Amsterdam, and as Amelia (*Un ballo in maschera*) at Den Norske Opera, Oslo, and made notable recital appearances at Konzerthaus Dortmund and Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia with James Baillieu and throughout Norway with Leif Ove Andsnes. In recent years she has also sung Leonore (*Fidelio*), Agathe (*Der Freischütz*), Isabella (*Das Liebesverbot*), Elisabeth (*Tannhäuser*), Liza (*The Queen of Spades*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), and the title role in *Ariadne auf Naxos*, and appeared at Staatsoper Stuttgart, Opéra de Montréal, Teatro Colón, Buenos Aires, and Wexford Festival Opera. In the concert hall she has performed with the Philharmonia Orchestra under Esa-Pekka Salonen and Edward Gardner, London Philharmonic Orchestra under Andrés Orozco-Estrada, Wiener Symphoniker under Gianandrea Noseda, Oslo Philharmonic Orchestra under

Vasily Petrenko, Danish National Symphony Orchestra under Fabio Luisi, Antwerp Symphony Orchestra under Edo de Waart, and Toronto Symphony Orchestra under Sir Andrew Davis. Lise Davidsen was Artist in Residence with the Bergen Philharmonic Orchestra during the 2017 / 18 season and was named Young Artist of the Year at the Gramophone Awards 2018.

One of the world's oldest orchestras, the **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and celebrated its 250th anniversary in 2015. Edvard Grieg had a close relationship with the Orchestra, serving as its artistic director during the years 1880 – 82. Numbering one-hundred-and-one musicians, the Orchestra has achieved the status of a Norwegian National Orchestra. Edward Gardner has been Chief Conductor since 2015 and has taken the Orchestra on multiple international tours. These have included appearances at the Concertgebouw, Amsterdam, Edinburgh International Festival, Southbank Centre, and BBC Proms. Previous international tours have included performances at the Wiener Musikverein and Konzerthaus, Carnegie Hall, New York, and Berliner Philharmonie.

In 2015 the Orchestra established its free streaming platform, Bergenphilive, which offers a fine selection of live streams and

works performed by the Orchestra and a range of conductors and soloists. A youth symphony orchestra, Bergen Philharmonic Youth Orchestra, was also established in 2015, which gives four to six concerts per year.

The Orchestra has an active recording schedule, at the moment releasing four CDs every year. Critics worldwide applaud its energetic playing style and full-bodied string sound. Recording projects include Messiaen's *Turangalila-Symphonie*, ballets by Stravinsky, the symphonies, ballet suites, and concertos by Prokofiev, and the complete orchestral music of Edvard Grieg. Enjoying long-standing artistic partnerships with some of the finest musicians in the world, the Orchestra has recorded with Leif Ove Andsnes, Jean-Efflam Bavouzet, James Ehnes, Gerald Finley, Alban Gerhardt, Vadim Gluzman, Stephen Hough, Sara Jakubiak, Freddy Kempf, Truls Mørk, Steven Osborne, Lawrence Power, and Stuart Skelton, among others.

The Orchestra has recorded Tchaikovsky's ballets and critically acclaimed series of works by Johan Halvorsen and Johan Svendsen with Neeme Järvi, orchestral works by Rimsky-Korsakov with Dmitri Kitayenko, and music by Berlioz, Delius, Elgar, Sibelius, and Vaughan Williams with Sir Andrew Davis.

The first collaboration on disc between Edward Gardner and the Orchestra was a

recording of orchestral realisations by Luciano Berio. A critically acclaimed series devoted to orchestral works by Janáček, including a Grammy-nominated recording of his *Glagolitic Mass*, has been completed, and Schoenberg's *Gurre-Lieder* was released in 2016. 2017 saw the release of a CD of orchestral songs by Sibelius, with Gerald Finley as soloist, and a disc of orchestral works by Bartók, including the Concerto for Orchestra. Recordings of the Piano Concerto and incidental music from *Peer Gynt* by Grieg as well as the *Grande Messe des morts* by Berlioz appeared in 2018. The latest releases by the Bergen Philharmonic Orchestra have been recordings of Bartók's *Bluebeard's Castle* with John Relyea and Michelle DeYoung, Brahms's Symphonies Nos 1 and 3, Schoenberg's *Pelleas und Melisande* and *Erwartung* with Sara Jakubiak, and Britten's *Peter Grimes* with, among others, Stuart Skelton and Erin Wall. The Orchestra received a nomination for Orchestra of the Year at the *Gramophone* Awards 2020. www.harmonien.no / www.bergenphilive.no

Chief Conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra since October 2015, **Edward Gardner** OBE has led the musicians on multiple international tours, which have included performances in Berlin, Munich, and Amsterdam, and at the BBC Proms and

Edinburgh International Festival. He was recently appointed Principal Conductor Designate of the London Philharmonic Orchestra, his tenure commencing in September 2021. In demand as a guest conductor, during the previous two seasons he made his début with the New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, and Wiener Symphoniker, as well as at The Royal Opera, Covent Garden in a new production of Kát'a Kabanová, praised by *The Guardian* as a 'magnificent interpretation'. He returned to the Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra, and Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. In April 2019, he conducted the London Philharmonic Orchestra at the Lincoln Center in New York.

During the 2019 / 20 season he conducted a revival of *Werther* at The Royal Opera and returned to The Metropolitan Opera for performances of *La Damnation de Faust*. In London he conducted four concerts with the London Philharmonic Orchestra and brought the Bergen Philharmonic Orchestra to the Royal Festival Hall with their acclaimed *Peter Grimes*. As guest conductor, he appeared with the Philadelphia Orchestra, Montreal Symphony Orchestra, and Finnish Radio Symphony Orchestra, and was due to work with the San Francisco Symphony and

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin when the COVID-19 crisis struck. He will continue his longstanding collaboration with the City of Birmingham Symphony Orchestra, of which he was Principal Guest Conductor from 2010 to 2016, and BBC Symphony Orchestra, whom he has conducted at both the First and the Last Night of the BBC Proms.

Music Director of English National Opera for ten years (2006 – 15), Edward Gardner has an ongoing relationship with The Metropolitan Opera, New York, where he has conducted productions of *Carmen*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, and *Werther*. He has also conducted at Teatro alla Scala, Milan, Lyric Opera of Chicago, Glyndebourne Festival Opera, and Opéra national de Paris. A passionate supporter of young talent, he founded the Hallé Youth Orchestra in 2002 and regularly conducts the National Youth Orchestra of Great Britain. He has a close relationship with The Juilliard School, and with the Royal Academy of Music which appointed him its inaugural Sir Charles Mackerras Conducting Chair in 2014. He is an exclusive Chandos artist, whose recording projects with the Bergen Philharmonic Orchestra have explored music by Bartók, Berio, Berlioz, Brahms, Britten, Grieg, Janaček, Schoenberg, and Sibelius. With the BBC Symphony Orchestra he has focused on Elgar

and Walton and released acclaimed discs of works by Lutoslawski and Szymanowski. With the City of Birmingham Symphony Orchestra he has recorded numerous works by Mendelssohn, including the symphonies and overtures.

Born in Gloucester in 1974, he was educated at Cambridge and the Royal Academy of Music. He went on to become

Assistant Conductor of The Hallé and Music Director of Glyndebourne Touring Opera. Among many accolades, Edward Gardner was named Conductor of the Year by the Royal Philharmonic Society in 2008, won an Olivier Award for Outstanding Achievement in Opera in 2009, and received an OBE for Services to Music in the Queen's Birthday Honours in 2012.

Ray Burmiston / Decca Classics

Lise Davidsen



Sibelius:

Luonnotar, Tapiola und andere Werke

Rakastava op. 14

Jean Sibelius (1865 – 1957) schrieb die Instrumentalsuite *Rakastava* (Der Liebende) im Jahr 1893, während er gleichzeitig mit der Arbeit an einem kurzen Zyklus von vier Liedern für Männerchor *a capella* beschäftigt war, den er 1894 unter dem gleichen Namen als Opus 14 veröffentlichte. Die Texte entnahm er der *Kanteletar*, einer Sammlung von Volksgedichten, die 1840 zuerst im Druck erschien und als Schwester-Epos zur *Kalevala* gilt. Eine Fassung für gemischten Chor und zwei Solisten erschien 1898. Der Komponist war jedoch nicht zufrieden und arbeitete die Fassung für Streichorchester gründlich um. Diese veröffentlichte er dann erst 1912 in ihrer endgültigen Form, wiederum als Opus 14. In seinem Tagebuch schrieb er:

Es gibt etwas von dunkler Erde in diesem Stück. Erde und Finnland.

Beide Versionen, sowohl die Chor- als auch die Instrumentalfassung, entspringen dem gleichen musikalischen Material, obwohl die vier Sätze der Chorfassung in der Version für Streicher zu dreien komprimiert werden. Der *Kanteletar*-Text des ersten Lieds / Satzes

erzählt von der Einsamkeit des Liebenden, der sich nach der Geliebten sehnt. Die d-Moll-Melancholie wird mitunter durch leidenschaftliche verminderte Akkorde ergänzt. Der Text, der dem zweiten Satz zugrunde liegt, spricht von der Verwandlung, welche der Blick des Liebenden bezüglich der Welt und des Wegs, den die Geliebte wandelte, durch die Liebe erfährt. Ein sanft zitterndes Intermezzo in B-Dur stellt einen deutlichen Kontrast zum Anfang dar: Es scheint, als sei die Welt in einen silbrigen Glorienschein gehüllt. Im dritten Satz muss der Liebende nach Umarmungen und Küssen schweren Herzens von der Geliebten Abschied nehmen. Dieser Satz erinnert an die Atmosphäre und die leidenschaftlichen Träume des ersten Satzes und trägt deutliche Merkmale eines Dialogs: Die Solo-Violine beweint den Abschied, und das Solo-Cello antwortet mit langen Halbton-Seufzern.

Vårsång op. 16

Der Originaltitel der frühen Komposition *Vårsång* (Frühlingslied) lautete "Improvisation für Orchester". Unter diesem Titel wurde das Werk erst ein paar Tage vor seiner Uraufführung

beim nationalen Lied-Festival von Vaasa im Jahr 1894 fertiggestellt, wo es vom Erfolg eines Orchesterstücks von Armas Järnefelt, Sibelius' Schwager, in den Schatten gestellt wurde. Auch eine neue Fassung, die – jetzt unter dem neuen Titel – im nächsten Jahr folgte, konnte die Beliebtheit des Stücks nicht erhöhen: *Vårsång* besitzt weder den ausgeprägten Charakter der durch die archaische *Kalevala* inspirierten Sinfonischen Dichtungen, noch die für Sibelius typische individuelle Atmosphäre. Bei einer Aufführung des Werks im Rahmen eines Konzerts in Helsinki im Jahr 1907 war Gustav Mahler anwesend und erhielt dabei einen ersten Eindruck von Sibelius' Musik. Seine Reaktion in einem Brief an Alma Mahler vom November 1907 fiel nicht wohlwollend aus, und er beschrieb das Stück als ganz gewöhnlichen Kitsch durch diese gewissen "nordischen" Harmonisationsmanierens als nationale Sauce angerichtet. "Pui Kaik!" [= Pfui Teufel!] – ein Ausdruck ihrer Tochter Anna Justine]

Suite aus "Pelléas och Mélisande" op. 46
Im März 1905 sollte Sibelius, einer Einladung nach Liverpool zum Dirigat seiner eigenen Werke folgend, erstmalig England besuchen. Gänzlich unerwartet eilte er jedoch von Berlin, wo er gleichzeitig an der Umarbeitung

des Violinkonzerts, der Dritten Sinfonie und der Bühnenmusik zu *Pelléas och Mélisande* gearbeitet hatte, direkt nach Helsinki. Die Erstaufführung dieses Theaterstücks von Maurice Maeterlinck in der schwedischen Übersetzung durch den Dichter und Freund des Komponisten Bertel Gripenberg sollte bereits am 17. März mit Sibelius am Dirigentenpult stattfinden. Sein Liverpoller Debüt wurde auf den Dezember des gleichen Jahres verschoben, und es sollte zum maßgeblichen Beginn seiner Laufbahn in der britischen Musikwelt werden.

Ursprünglich war Maeterlincks Text für die Theaterbühne vorgesehen gewesen, doch Debussy begann schon kurz nachdem das Theaterstück 1892 erschienen war damit, es als Libretto zu vertonen. Die Opernpremière fand zehn Jahre später im Jahr 1902 statt. Der anti-naturalistische Text inspirierte auch drei weitere wichtige Komponisten, nämlich Fauré, Sibelius und Schönberg. Welche Eigenschaften waren es, die Maeterlincks Text für Komponisten so attraktiv machten? In einem Kommentar, der im April 2008 in der britischen Tageszeitung *The Guardian* erschien, schrieb Tim Ashley:

Obwohl er [Maeterlinck] seinem Publikum immer eine einigermaßen klare Geschichte liefert, erklärt er paradoxe Weise nie ganz und gar die Verhältnisse zwischen seinen

Figuren: *Pelléas et Mélisande* ist im Grunde eine Tragödie über Ehebruch, die uns, was die Details der zentralen sexuellen Verstrickungen angeht, eigentlich im Dunkeln lässt.

Das symbolistische Drama um diese Dreiecksbeziehung spielt in mittelalterlichen Zeiten in einer Landschaft zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, wo die Orte und Personen durch seltsame Details und Namen identifiziert werden, und all dies verleiht der Handlung tiefere symbolische Bedeutungen (der Kontrast zwischen Höhle und Tageslicht, Mélisande, die ihren Ring im Brunnen verliert, das Königreich Allemonde usw.).

Die Bühnenmusik bestand ursprünglich aus zehn Nummern für kleines Ensemble – sieben instrumentale Zwischenspiele, zwei Melodramen und ein Lied. Sibelius gestaltete die Musik später in acht Instrumentalsätze um, welche die uns heute bekannte Suite op. 46 bilden. Der majestätische erste Satz "Vid slottsporten" (Am Schlossstor) ist Zuschauern der BBC als Titelmusik der langjährigen beliebten wissenschaftlich-astronomischen Sendung *The Sky at Night* bekannt. Die Musik des zweiten Satzes, "Mélisande", charakterisiert das scheue Mädchen mit einer melancholischen Melodie im Englischhorn. "På stranden vid hafvet" (Am Strand) deutet die luftige

impressionistische Technik an, die Sibelius später für *Die Okeaniden* einsetzen sollte. Die ruhige Oberfläche verbirgt dennoch eine gefährliche Strömung. Bei "Vid en källa i parken" (An einer Quelle im Park) handelt es sich um den konventionellsten der Sätze, einen zarten Walzer. Der einzige im Original mit Gesang konzipierte Satz, "De trenne blinda systrar" (Die drei blinden Schwestern), im Bühnenstück von Mélisande gesungen, ist eine schlichte archaische Ballade in f-Moll mit einem Orgelpunkt auf der Dominante. Der ursprüngliche Vokal-Part wird in der Instrumentalfassung durch Klarinetten ersetzt. Die rustikale "Pastorale" führt in dunklere Gefilde der Handlung: Golaud beginnt jetzt, ein intimes Verhältnis zwischen seiner Ehefrau und seinem Bruder Pelléas zu vermuten. "Mélisande vid spinnrocken" (Mélisande am Spinnrad) porträtiert die junge Frau reifer und ihres Schicksals bewusster als in der Darstellung des zweiten Satzes. Ein hartnäckiges Tremolo in der Bratsche wird von unheilvollen Holzbläsern unterbrochen. Die "Mellanaktsmusik" (Zwischenaktsmusik) erklingt vor Beginn des vierten Akts, in welchem der Höhepunkt des Dramas erreicht wird: der Mord Golauds an seinem Bruder. "Mélisandes död" (Mélisandes Tod), das manchmal bei Konzerten als Zugabe zu hören ist, führt die zweite Szene des fünften

und letzten Akts ein und beschreibt die empfindliche Verletzlichkeit der sterbenden jungen Mutter.

Luonnotar op. 70

Es ist allgemein bekannt, dass Sibelius in seiner frühen Schaffenszeit im Bann der finnischen Mythologie stand, was sich am deutlichsten in seiner schonungslosen und von männlicher Kraft strotzenden *Kullervo-Sinfonie* aus den Jahren 1891/92 niederschlägt. Das Werk basiert auf Texten und Episoden aus der *Kalevala*, dem finnischen National-Epos, welches von Elias Lönnrot (1802 – 1884) zusammengetragen und 1835 zum ersten Mal in Schriftform veröffentlicht wurde. 1849 gab Lönnrot eine stark erweiterte Fassung heraus, und in der Zwischenzeit hatte er 1840 die *Kanteletar* veröffentlicht. Auch den Text zu *Luonnotar*, das er 1913, also zwanzig Jahre später komponierte, hatte Sibelius in der *Kalevala* gefunden, aus der er eine seinen Anforderungen entsprechende Auswahl erstellt hatte. *Luonnotar* ist kein Name einer spezifischen mythologischen Kreatur, sondern ein Gattungsname für ein Naturwesen. Die Beschreibung der Erschaffung des Universums aus einem kosmischen Ei ist allen Anthropologen bekannt, da sie in vielen Kulturen vorkommt.

Ein Entenvogel sucht nach einem Ort zum Nestbau; Ilmatar, die Jungfrau der Lüfte, hebt ein Knie, um einen Zufluchtsort zu bieten, und dort legt die Ente ihr Ei. Ein Sturm kommt auf, wirft das Nest um und stößt es ins Wasser; das Ei zerbricht, und aus seinen Anteilen werden Himmel und Erde geschaffen. Auf diesen uralten Text schreibt Sibelius eines seiner tonal gewagtesten Werke, das gleichzeitig sowohl dramatische Stimmgewalt als auch ein feines harmonisches Ohr verlangt. *Luonnotar* wurde 1913 beim Three Choirs Festival in Gloucester durch die finnische Primadonna Aino Ackté, die an der Pariser Opéra und am Covent Garden engagiert war und das Werk auch in Auftrag gegeben hatte, uraufgeführt. In freier Sonatenhauptsatzform angelegt, beginnt *Luonnotar* mit einem altertümlich klingenden, an eine Rune erinnernden Motiv in fis-Moll, das bald erweitert wird und sich zu einem zweiten Thema entwickelt, einer schwermütigen Klage in b-Moll, einer terz-verwandten Tonart (B = Ais). Diese aufsteigende Melodie, die von seufzenden Sekunden über einem wogenden, bi-tonalen Bass charakterisiert wird, erinnert entfernt an Carmens schicksalshafte Karten-Arie in Bizets gleichnamiger Oper. In der Reprise führt das zweite Thema – jetzt in gis-Moll – das Element der Ente ein, wobei das Thema

ganz zum Schluss in die Grundtonart fis-Moll zurück gleitet. Diese exponierte, virtuose, teilweise unbegleitete Art der Vokalmusik war bereits in Sibelius' 1908 entstandenem Lied "Jubal" op. 35 Nr. 1 zu hören gewesen, doch in *Luonnotar* ist der Umfang noch gewagter und anspruchsvoller, und der Part stößt an die Grenzen der Tonalität.

Tapiola op. 112

Die halb-programmatische Sinfonische Dichtung oder Tondichtung sollte zu jenem Genre werden, in dem Sibelius seine musikalischen Motive in freierer Form entwickeln konnte als in der Sinfonie. In einem Brief an seine Frau nach einem Besuch in Bayreuth schrieb er:

Tatsächlich glaube ich, dass ich ein Tonmaler und Poet bin. Ich meine, dass Liszts Vorstellung von Musik mir am nächsten ist.

Auf praktischer Ebene bedeutete diese Bezugnahme auf Liszt zyklische Formen sowie thematische Transformation, beides Techniken, die Sibelius' Kompositionsstil beeinflussten. Eine lange Reihe von Sinfonischen Dichtungen erblickte das Licht der Welt, und viele von diesen basierten auf mythologischen Themen, entweder aus der *Kalevala* (die *Lemminkäinen-Suite*, *Tochter des Nordens* oder *Luonnotar*) oder

aus allgemeineren Quellen (*En saga, Pan och Echo, Dryaden, Barden, Die Okeaniden*). Der Titel von *Tapiola*, seinem letzten Meisterwerk aus dem Jahr 1926, leitet sich von keiner Figur der *Kalevala* ab, sondern von Tapiro, dem König des Waldes. Am Beginn der Partitur notierte Sibelius die folgenden Verse:

Weit verbreitet stehen sie, die dämmerigen
Wälder des Nordlands,
Uralt, geheimnisvoll, in wilden Träumen
grübelnd;
In ihnen wohnt des Waldes mächtiger Gott
Und im Dunkel ersinnen Waldgeister
magische Geheimnisse.

Sibelius hatte die Uraufführungen all seiner Sinfonien dirigiert und war es gewohnt, auf Basis der Erfahrungen der ersten Aufführung Korrekturen an der Partitur vorzunehmen. Im Fall von *Tapiola* war dies nicht möglich, da das Orchesterstück ein Auftragswerk für Walter Damrosch war und vor der Uraufführung, die Damrosch am 26. Dezember 1926 an der New York Symphonic Society dirigierte, gedruckt worden war. Sibelius überquerte nicht den Atlantischen Ozean, um den Proben beizuwöhnen, und musste die Partitur schicken, ohne das Ergebnis im Voraus überprüfen zu können.

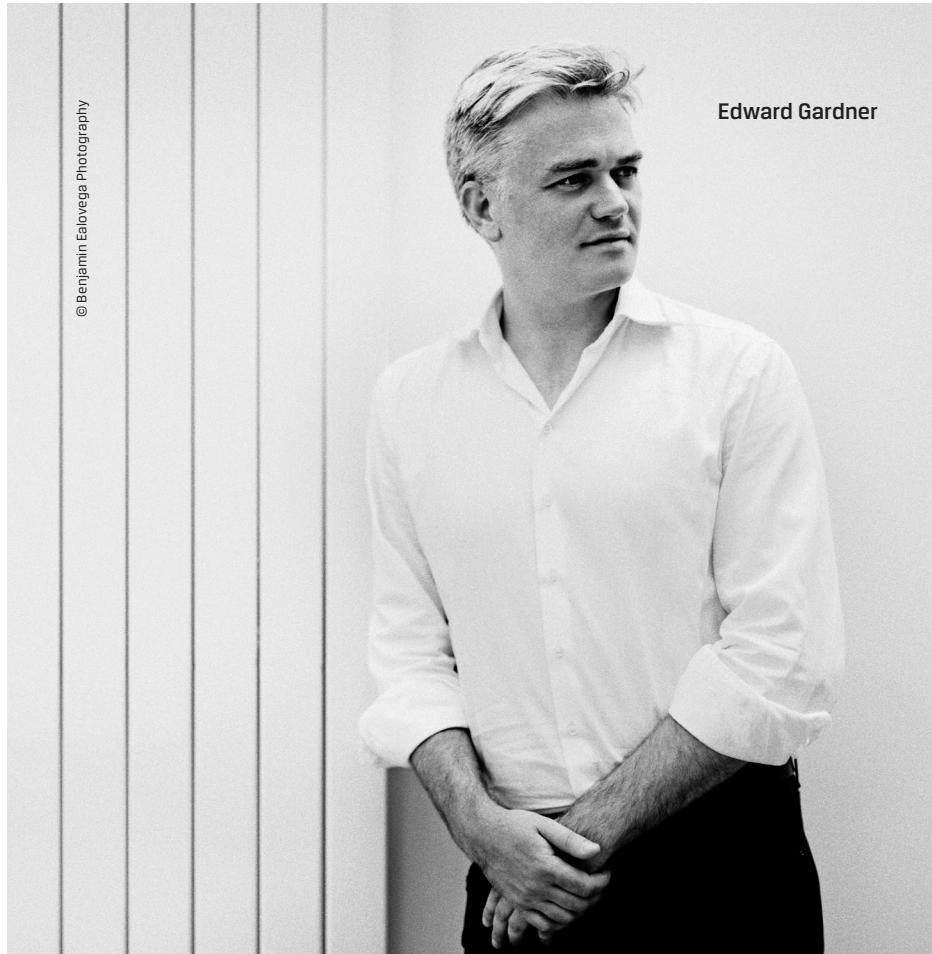
In *Tapiola*, seiner Walderzählung, realisierte Sibelius seine Technik der

Transformation am konsequentesten. Das geheime Leben des Waldes wird in seinen einsamen und dunklen Momenten dargestellt, in seinen plötzlichen Stürmen und seinen ausgelassenen Lüften. Aus einer einzelnen thematischen Keimzelle entwächst eine Vielzahl von Motiven, die wiederholt, variiert und wiederverwertet werden. Dieses Ur-Motiv – ein einfaches h-Moll-Fragment – ist in den Anfangstakten in den Streichern und später *fortissimo* in den Trompeten und Posaunen zu hören. In der Zwischenzeit wird es ständiger Veränderung unterzogen: verschiedene Instrumentenkombinationen, dunkle und helle Orchesterfarben, unterschiedliche harmonische Aufmachung, Dur- und Moll-Versionen und verschiedene rhythmische Verkleidungen, sowohl komprimiert als auch erweitert. Auf diese Art und Weise wird die traditionelle

Sonatenhauptsatzform, die von einem Hauptthema sowie einem kontrastierenden zweiten Thema charakterisiert wird, von einer beständigen Rotation thematischer Ideen ersetzt. Die Partitur verlangt eine große Orchesterbesetzung mit Piccolo, Englischhorn, Bass-Klarinette und Kontrafagott, doch in der Perkussionsgruppe ausschließlich Pauken. Beim aufmerksamen Zuhören wird man es genießen, die ungeheuer einfallsreiche Metamorphose der Keimzelle zu erleben, was der Sinfonischen Dichtung ein einzigartiges Gefühl von Homogenität verleiht. Die allgemeine majestätische Atmosphäre der Tonart h-Moll gipfelt in einem würdevollen H-Dur-Schlussakkord, einem Wunderwerk ausgewogener Orchestrierung.

© 2021 Gustav Djupsjöbacka
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

© Benjamin Ealovega Photography



Edward Gardner

Sibelius: Luonnotar, Tapiola et autres œuvres

Rakastava, op. 14

Jean Sibelius (1865–1957) composa la suite instrumentale *Rakastava* (L'Amant), en 1893, travaillant parallèlement à un court cycle de quatre mélodies pour chœur d'hommes sans accompagnement, qu'il fit paraître sous le même titre, en tant qu'op. 14, en 1894. Il en avait puisé les textes dans la *Kanteletar*, recueil de poésie traditionnelle qui fut publié pour la première fois en 1840 et que l'on considère comme l'épopée sœur du *Kalevala*. Une version pour chœur mixte et deux solistes fut publiée en 1898. Néanmoins le compositeur, peu satisfait, remania en profondeur la version pour orchestre à cordes, ne la publiait sous sa forme définitive qu'en 1912, aussi en tant qu'op. 14. Il écrivit dans son journal:

Il y a dans cette œuvre le noir de la terre. La terre et la Finlande.

Les deux versions, chorale et instrumentale, ont pour origine le même matériau musical, quoique les quatre mouvements de la version chorale se trouvent condensés pour former les trois mouvements de la version pour cordes. Le texte du premier chant / mouvement emprunté à la *Kanteletar*

relate la solitude de l'Amant se languissant de sa bien-aimée. Des accords diminués, pleins de passion, viennent à l'occasion compléter la mélancolie exprimée par le ré mineur. Le texte sur lequel est fondé le deuxième mouvement raconte la façon dont l'amour transforme la vision du monde chez l'Amant, et retrace le chemin suivi par sa bien-aimée. Animé d'un doux frémissement, un intermezzo en si bémol majeur vient apporter un contraste marqué avec le début: le monde y apparaît comme enveloppé d'un halo argenté. Dans le troisième mouvement, après avoir échangé étreintes et baisers avec sa bien-aimée, l'Amant, le cœur gros, doit la quitter. Ce mouvement, qui rappelle l'atmosphère et les rêves passionnés du premier mouvement, présente clairement les indices d'un dialogue: le violon soliste se désole de ce départ tandis que le violoncelle soliste lui répond par de longs soupirs en demi-tons.

Vårsång, op. 16

Le titre donné au précoce *Vårsång* (Chant de printemps) était à l'origine "Improvisation pour orchestre". C'est sous ce titre que

l'œuvre fut achevée seulement quelques jours avant sa première exécution, qui fut donnée en 1894, à Vaasa, au cours d'un Festival national de chant où la pièce fut éclipsée par le succès d'une œuvre orchestrale écrite par Armas Järnefelt, le beau-frère de Sibelius. Une nouvelle version, présentée l'année suivante sous le titre remanié, ne parvint pas à accroître sa popularité: *Vårsång* ne bénéficia ni de la forte individualité des poèmes symphoniques inspirés par l'archaïque *Kalevala*, ni d'une atmosphère sibélienne propre. Gustav Mahler était présent lorsque la pièce fut jouée en concert à Helsinki, en 1907, et ce fut là qu'il reçut ses premières impressions de la musique de Sibelius. Sa réaction fut sans indulgence, comme en témoigne une lettre adressée à Alma Mahler, en novembre 1907:

Le kitsch habituel, servi avec cette espèce d'harmonisation nordique bizarre en guise de sauce nationale. "Pouah! Quelle horreur!"

Suite tirée de "Pelléas och Mélisande", op. 46
En mars 1905, Sibelius était censé effectuer sa première visite en Angleterre, ayant été invité à diriger ses propres œuvres à Liverpool. Cependant, contre toute attente, il prit directement le chemin d'Helsinki lorsqu'il quitta Berlin, où il avait travaillé

simultanément sur la réécriture du Concerto pour violon, la Troisième Symphonie et la musique de scène de *Pelléas och Mélisande*. La première de la pièce de Maurice Maeterlinck, donnée dans une traduction suédoise du poète Bertel Gripenberg, ami du compositeur, devait en effet avoir lieu à Helsinki, dès le 17 mars, avec Sibelius à la tête de l'orchestre. Ses débuts à Liverpool furent remis au mois de décembre de la même année, se révélant alors un coup d'envoi décisif pour sa carrière au sein du monde musical britannique.

À l'origine le texte de Maeterlinck avait été écrit pour la scène de théâtre, mais Debussy s'était mis à l'adapter en livret d'opéra, peu après la parution de la pièce, en 1892. La première de l'opéra eut lieu dix ans plus tard, en 1902. Ce texte anti-naturaliste a aussi inspiré trois autres très grands compositeurs: Fauré, Sibelius et Schoenberg. Quelles qualités avaient pu rendre le texte de Maeterlinck si séduisant aux yeux des compositeurs? Dans un commentaire paru dans *The Guardian*, en avril 2008, Tim Ashley écrit:

Même s'il [Maeterlinck] présente toujours à son auditoire une histoire relativement claire, paradoxalement, il n'explique en même temps jamais pleinement la nature exacte des liens entre ses personnages:

Pelléas et Mélisande est essentiellement une tragédie de l'adultére qui, curieusement, nous laisse dans l'ignorance des détails de la liaison se trouvant en son centre.

Le drame symboliste qui se tisse autour de ce triangle amoureux, se déroule au Moyen-Age, au sein d'un paysage à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient, les lieux et les personnages s'y trouvant identifiés par des détails et des noms curieux, et le tout dote l'intrigue de significations profondément symboliques (le contraste entre la grotte et la lumière du jour, Mélisande perdant sa bague dans la fontaine, le royaume d'Allemande, etc.).

La musique de scène comportait à l'origine dix numéros pour petit ensemble: sept étaient des interludes instrumentaux, deux, des mélodrames et un était un chant. Sibelius réorganisa plus tard la musique en huit mouvements instrumentaux pour former la Suite, op. 46, que nous connaissons aujourd'hui. Le majestueux premier mouvement, "Vid slottsporten" (Aux portes du château), est bien connu des téléspectateurs de la BBC, car c'est l'indicatif de *The Sky at Night*, émission populaire durant depuis longtemps, consacrée à la science / l'astronomie. La musique du deuxième mouvement, "Mélisande", incarne

la timide jeune femme: c'est une mélodie mélancolique confiée au cor anglais. "På stranden vid hafvet" (Au bord de la mer) nous laisse entrevoir la technique impressionniste d'une légèreté aérienne que Sibelius allait plus tard mettre en pratique dans *Les Océanides*. Cependant sous ces eaux tranquilles, un courant menaçant reste caché. "Vid en källa i parken" (Près de la fontaine dans le parc) se révèle le numéro le plus conventionnel, une valse délicate. "De trenne blinda systrar" (Les Trois Soeurs aveugles), qui était à l'origine le seul mouvement vocal (chanté par Mélisande dans la pièce), est une modeste romance archaïque en fa mineur pourvue d'une pédale de dominante. Dans la version instrumentale, ce sont les clarinettes qui viennent remplacer la partie vocale originale. La "Pastorale" aux accents bucoliques nous entraîne vers des aspects plus sombres de l'intrigue: à ce stade, Golaud commence à se douter de l'existence d'une relation intime entre sa femme et son frère, Pelléas. "Mélisande vid spinnrocken" (Mélisande au rouet) brosse le portrait d'une jeune femme plus mûre et plus consciente de sa destinée qu'elle ne paraît lors de sa présentation au deuxième mouvement. Un trémolo persistant, exécuté par l'alto, se trouve interrompu par des bois lourds de présages. Le "Mellanaktsmusik"

(Extracte) est joué avant le début du quatrième acte, au cours duquel le drame atteint son paroxysme avec le meurtre de Pelléas par Golaud. "Mélisandes död" (La Mort de Mélisande), que l'on entend parfois en rappel dans les concerts, introduit la deuxième scène du cinquième et dernier acte et décrit la tendre vulnérabilité de la jeune mère mourante.

Luonnotar, op. 70

Il est notoire que, dans sa jeunesse, Sibelius fut absolument fasciné par la mythologie finnoise, et ceci se manifeste tout particulièrement dans la symphonie *Kullervo*, de 1891–1892, œuvre brutale débordant de vigueur masculine. La symphonie est fondée sur des textes et épisodes du *Kalevala*, l'épopée nationale finnoise, compilée par Elias Lönnrot (1802 – 1884) qui la publia pour la première fois, en 1835, avant d'en faire paraître une version très augmentée, en 1849 (ayant dans l'intervalle également publié la *Kanteletar*, en 1840). C'est aussi dans le *Kalevala* que Sibelius avait trouvé le texte de *Luonnotar*, œuvre qui fut composée vingt ans plus tard, en 1913: il en prépara alors une compilation adaptée à ses besoins. *Luonnotar* n'est pas le nom d'une créature mythologique particulière, mais un terme générique désignant un esprit de la nature.

Le récit de la création du monde à partir d'un œuf cosmique est bien connu de tous les anthropologues, car il apparaît dans nombre de cultures. Un milouin est à la recherche d'un endroit où faire son nid. Ilmatar, la vierge de l'air, lève le genou pour lui offrir un asile, et le canard y pond son œuf. La tempête se lève et renverse le nid, le précipitant dans l'eau; l'œuf vole en éclats, et de ses morceaux naissent le ciel et la terre. C'est sur ce texte séculaire que Sibelius a écrit une des ses œuvres les plus audacieuses sur le plan tonal, exigeant à la fois une voix dotée d'une puissance dramatique et une oreille d'une grande sensibilité harmonique. *Luonnotar* fut créée en 1913, au Three Choirs Festival de Gloucester, par Aino Ackté, la prima donna finlandaise de l'opéra de Paris et de Covent Garden, qui était également la commanditaire de l'œuvre. De forme sonate libre, *Luonnotar* débute en faisant entendre un motif en fa dièse mineur, en apparence très ancien, rappelant une mélodie, qui se développe bientôt pour devenir le second thème, une complainte dolente en si bémol mineur, tonalité voisine d'une tierce (si bémol = la dièse). Cette mélodie ascendante, caractérisée par des secondes exhalant des soupirs au-dessus d'une basse bitonale ondoyante, nous rappelle d'assez loin le fatidique "air des cartes" chanté par Carmen dans l'opéra de

Bizet. Dans la récapitulation, le second thème, maintenant en sol dièse mineur, introduit l'élément du canard, le thème revenant en douceur à la tonalité d'origine, fa dièse mineur, à la dernière minute. L'écriture vocale, qui se détache pleine de virtuosité et en partie sans accompagnement, avait déjà été entendue dans "Jubal", op. 35 no 1, chant écrit par Sibelius en 1908, mais, dans *Luonnotar*, son étendue est plus audacieuse et présente plus de difficultés, la partie défiant les limites de la tonalité.

Tapiola, op. 112

Le poème symphonique semi-programmatique se révèle le genre dans lequel Sibelius était en mesure de développer ses motifs musicaux sous une forme plus libre que dans la symphonie. Dans une lettre adressée à sa femme, après la visite qu'il fit à Bayreuth, en 1894, il écrit:

En fait, je pense que suis un peintre et un poète pour l'oreille. Je veux dire par là que l'idée que Liszt avait de la musique est celle dont je suis le plus proche.

Concrètement, cette mention de Liszt fait allusion aux formes cycliques et à la transformation thématique, éléments qui eurent tous les deux des incidences sur l'écriture de Sibelius. Une longue série de poèmes symphoniques vit ensuite le jour.

Bon nombre étaient basés sur des thèmes mythologiques, provenant soit du *Kalevala* (la suite *Lemminkäinen, La Fille de Pohjola, ou Luonnotar*), soit de sources plus générales (*En saga, Pan och Echo, Dryaden, Barden, Les Océanides*). Le titre de *Tapiola*, son dernier chef d'œuvre, daté de 1926, ne provient pas d'un personnage du *Kalevala*, mais dérive du nom du roi de la forêt, Tapiö. Sibelius publia les vers suivants en tête de la partition:

Immenses, elles se dressent, les sombres
forêts du Nord,
Séculaires, mystérieuses, couvant des rêves
sauvages;
En leur sein demeure le puissant dieu de la
forêt,
Et dans l'obscurité les esprits des bois
tissent de magiques secrets.

Sibelius, qui avait dirigé en personne la première exécution de toutes ses symphonies, avait l'habitude d'apporter des corrections à la partition en fonction des impressions qu'il avait alors ressenties. Dans le cas de *Tapiola*, la chose ne fut pas possible car la pièce orchestrale était une commande de Walter Damrosch et fut imprimée avant sa première interprétation, qui fut dirigée par Damrosch le 26 décembre 1926, à la New York Symphonic Society. Sibelius ne traversa pas l'Atlantique pour assister aux répétitions et dut envoyer la partition sans avoir pu en évaluer le résultat.

C'est dans *Tapiola*, son évocation de la forêt, que Sibelius réalisa sa technique transformationnelle avec le plus de consistance. La vie secrète de la forêt y est dépeinte avec ses moments sombres et mornes, ses orages soudains et ses brises enjouées. À partir d'un germe thématique unique croît une multitude de motifs qui se trouvent répétés, variés et recyclés. Nous entendons ce motif initial, simple fragment en si mineur, exécuté aux cordes dans les premières mesures, et plus tard, *fortissimo*, aux trompettes et trombones. Dans l'intervalle, il est constamment soumis à des variations: combinaisons instrumentales différentes, couleurs orchestrales sombres ou légères, habits harmoniques variés, versions majeures ou mineures, ainsi que déguisements rythmiques variés, qu'il soit concentré ou augmenté. La forme sonate

conventionnelle, caractérisée par un thème principal et un second thème contrastant, se trouve ainsi remplacée par la rotation continue d'idées thématiques. La partition requiert un grand orchestre comportant piccolo, cor anglais, clarinette basse et contrebasson, toutefois le pupitre des percussions ne compte que des timbales. L'auditeur vigilant se délectera à suivre la métamorphose d'une ingéniosité immense que subit ce "germe", métamorphose qui confère à ce poème symphonique une homogénéité vraiment unique. L'atmosphère généralement majestueuse de la tonalité de si mineur mène à un accord final en si majeur, rempli de dignité, où l'orchestration se révèle un miracle de mesure.

© 2021 Gustav Djupsjöbacka
Traduction: Marianne Fernée-Lidon



Bergen Philharmonic Orchestra, at Grieg's home, Troldhaugen, in Bergen

1 Luonnotar

Olipa impi, ilman tytö,
Kave, Luonnotar korea,
Ouostui elämätään,
Aina yksin ollessansa,
Avaroilla autioilla.

Laskeusi lainehilli,
Aalto impeä ajeli,
Vuotta seitsemänsataa,
Vieri impi veen emona,
Uipi luotehet, etelät,
Uipi kaikki ilman rannat.

Tuli suuri tuulen puuska,
Merien kuohuille kohtti.

"Voi poloinen päiviäni!
Parempi olisi ollut
Ilman impenä elää.
Oi, Ukko ylijumala!
Käy tänne kutsuttaissa!"

Tuli sotka suora lintu,
Lenti kaikki ilman rannat,
Lenti luotehet, etelät;
Ei löyä pesän sioa.

"Ei! Ei! Ei!

"Tseenkö tuulehen tupani,
Aalloillaen asuinsiani,
Tuuli kaatavi,
Aalto viepi asuinsijani!"

Luonnotar

There was a maiden, daughter of the sky,
Mother Luonnotar the beautiful,
She found her life strange,
Forever in solitude,
In the spacious emptiness.

She descended to the billows,
A wave drove the maiden;
Seven hundred years
Rolled by, the maiden as water-mother;
She swam north-west, she swam south,
Swam and never reached a shore.

There came a great gust of wind,
Driving the sea to foam.

'Oh, poor me, the days of my life!
It would have been better
To live as the sky-maiden.
Oh, Ukko, supreme god!
Come hither, hear my call!'

There came a scaup duck, flying straight,
She flew and never reached a shore,
She flew north-west, she flew south;
She found no home for her nest.

'No! No! No!

'Shall I make my home in the wind,
My dwelling in the waves?
The wind would destroy it,
The waves would wash away my dwelling!'

Niin silloin veen emonen
Nosti polvea lainehestä,
Siihen sorsa laativi pesänsä;
Alkoi hautoa.

Impi tuntevi tulistuvaksi.
Järkytti jäsenehensä.
Pesä vierähti vetehen.
Katkieli kappaleiksi.

Muuttuivat munat kaunoisiksi.
Munaseen yläinen puoli
Yläiseksi taivahaksi,
Yläpuoli valkeasta,
Kuuksi kumottamahan,
Mi kirjavaista,
Tähiksi taivaalle;
Ne tähiksi taivaalle.

Jean Sibelius
after the first poem, lines 110 - 242,
of the *Kalevala* (1835;
enlarged edition, 1849),
compiled by Elias Lönnrot (1802 - 1884)

But then the water-mother
Raised her knees from the waves,
And there the duck made her nest,
And began to brood.

The maiden felt the fires within her,
And shook her limbs.
The nest rolled into the water,
And broke to pieces.

The eggs changed into things of beauty.
The top half of an egg
Became the vault of heaven,
Its white part
Became the shining moon,
The rainbow-coloured part
Became stars for the heavens,
Stars for the heavens.

Translation: Anglia Translations Ltd

Pelléas och Mélisande
[7] No. 4. De trenne blinda systrar
De trenne blinda systrar –
(Låt oss hoppas fâ)
de trenne blinda systrar
med gyllen lampor gå.

Pelleas and Melisande
No. 4. The Three Blind Sisters
The three blind sisters –
(Let us have the hope)
The three blind sisters
Walk with golden lamps.

Så gå de upp i tornet –
(De, jag och du)
så gå de upp i tornet,
de bida dagar sju.

Ack, säger första systern –
(Aldrig hoppet dör)
ack, säger första systern,
jag ljuset brinna hör.

Ack, säger andra systern –
(De, jag och du)
ack, säger andra systern,
vår konung kommer nu.

Nej, säger helga systern –
(Låt hoppet ej förgå)
nej, säger helga systern,
släckta ljusen stå.

Bertel Gripenberg (1878–1947)
Swedish translation from
Pelléas et Mélisande (1892)
by Maurice Maeterlinck
(1862–1949)

Then they climb the tower –
(They, I and you)
Then they climb the tower,
They wait for seven days.

Ah, says the first sister –
(Hope never dies)
Ah, says the first sister,
I hear the light burn.

Ah, says the second sister –
(They, I and you)
Ah, says the second sister,
Our king is coming now.

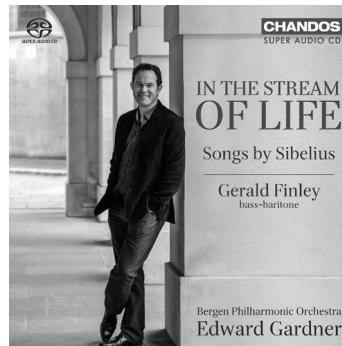
No, says the most saintly sister –
(Let not hope perish)
No, says the most saintly sister,
The lights stand extinguished.

Translation: © Chandos Records Ltd

Also available



Grieg
Piano Concerto
Incidental Music to *Peer Gynt*
CHSA 5190



Sibelius
In the Stream of Life:
Songs
CHSA 5178

Grieg
Piano Concerto • Incidental Music to *Peer Gynt*
CHSA 5190

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

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the 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 / 96 kHz recording

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

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

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound) • Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011 • Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



This recording was made with support from



Many thanks also to the Assistant Conductor, Lars-Thomas Holm (May 2018)

Recording producers Brian Pidgeon (May 2018) and Vegard Landaas, LAWO Classics (February 2021)

Sound engineers Ralph Couzens (May 2018) and Thomas Wolden, LAWO Classics (February 2021)

Assistant engineer Gunnar Herleif Nilsen, Norwegian Broadcasting Corporation (NRK)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Grieghallen, Bergen, Norway; 7–9 May 2018 (*Luonnotar, Pelléas och Mélisande, Värsång*) and 16–19 February 2021 (other works)

Front cover *Marjatta and the Christ Child* (or *Marjatta on the Rock*, from the *Kalevala*) (1895–96) by Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), now in a private collection / AKG Images, London

Back cover Photograph of Lise Davidsen by Ray Burmiston / Decca Classics

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Robert Lienau Musikverlag, Berlin (*Pelléas och Mélisande*), Breitkopf & Härtel, Leipzig (other works)

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

