



CD-222 STEREO

digital

JEAN SIBELIUS
SYMPHONY Nr. 5 in E flat Op. 82
ANDANTE FESTIVO
KARELIA-OVERTURE Op. 10

The Gothenburg Symphony Orchestra / NEEME JÄRVI



WARNING

see back page
se baksida
siehe Rückseite
voir au verso

SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

Symphony Nr. 5 in E flat Op. 82 (Wilhelm Hansen) 33'36

1. *Tempo molto moderato. Allegro moderato* 13'53 -

2. *Andante mosso, quasi allegretto* 10'09 -

3. *Allegro molto* 9'22

(4) Andante festivo (1922) (Westerlund) 5'03

(5) Karelia-Overture Op. 10 (Breitkopf) 7'46

The Gothenburg Symphony Orchestra/NEEME JÄRVI

Recording Data: 1982-10-25/26 at the Gothenburg
Concert Hall, Sweden

Recording Engineer: Michael Bergek

Digital Editing: Robert von Bahr

Sony PCM-100 Digital Recording Equipment, 4
Neumann KM83, 1 Neumann SM69 Microphones,
Swedish Radio Mixer, Sony KCA 60 BR Tape

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1983

Finnish Translation: Erik Tawaststjerna

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: K&P Grafiska, Stockholm

© & ® : 1984, Grammofon AB BIS

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

In the **fifth symphony** Sibelius has his eye on the evolution of classical form. He approaches the problem in the spirit of van Beethoven, with the string quartets as the main starting point.

Instead of continuing along the lines of the fourth symphony, pushing the sense of key ever closer to the borderlands of atonality and further developing the aphoristic musical construction of the movements, he now concentrates on the creation of new formal units according to the principle he had previously formulated: "I intend to let the musical thoughts and how they develop in my mind decide the form."

But simultaneously, Sibelius the observer turns his gaze to the world around him and even upwards towards the cosmos. In this respect, too, the fifth symphony is the opposite of the "psychological" fourth symphony. It does not probe its way into the "fathomless recesses of the soul" but has closer links with his impressionist, sea-spun tone poem *the Oceanides* (1914).

The entries in Sibelius's diary reflect this change of attitude: "Drank in the approaching spring air, haze and mist." The new symphony is breaking out: "Walked in the cold spring sunshine. Had violent impression of symph. V. The new!" — "Bleak day but spring crescendoing." — "Today 21.4 saw 16 swans at ten to eleven. One of the greatest impressions of my life! They circled over me for a long time. Disappeared in the solar haze like a silver ribbon. Their call the same woodwind type as that of cranes but without tremolo. That of swans closer to trumpet although sarrusophone sound is clear. A low refrain reminiscent of a small child sobbing. Nature mysticism and life's lament: (at this point Sibelius writes down the swinging theme of the trumpets, here called the "swan theme".) Have thus been in the sanctuary today 21 April 1915."

Autumnal moods are also reflected in the diary: 13.11.1914 "I've got a wonderful theme. The adagio to the symphony — earth, worms and misery, fortissimo and mutes! And the notes godlike! Exulted and revelled with frissons when the soul sings. — Must this wonderful inspiration be crushed by criticism — my self-criticism?!"

The planned adagio did not materialise. But the fortissimo of the muted strings is unmistakably linked with the end of the e flat minor section in the finale. Un pochettino largamente.

1st movement, first part: Tempo molto moderato

At one stage in his work Sibelius wanted to give the fifth symphony "another — more human form. More earthly, more living". The first movement's *Tempo molto moderato* section in free sonata form begins with a pastoral idyll which might have belonged to blissful Arcadia — Sibelius knew his Theocritus. The horns play a signal-like motif consisting of two superimposed fourths; the woodwinds answer in parallel thirds with a motif that glides forward in whole or semi-tones. The entire symphony is characterised by the tension between these two types of theme, one swinging over wide intervals and the other gliding forward with a step-like motion.

The latter theme resolves into a rising tremolo sequence, suggestive of flickers of light or the surge of space. Against this background the second subject swings forward like a planet in orbit.

The tension accumulated in the final theme group finds release in a gradual rising formation in the brass section. The cosmic rhythm pulsates in the background.

The exposition is recapitulated with a new relation of keys. In the ensuing development the polyphonic, chromatic pianissimo texture of the strings condenses — one could be listening to a concert of mosquitoes on a summer evening. In the distance the bassoon sounds its plaintive motif, which could be associated with a much earlier annotation in Sibelius's hand: "A single sea-bird sings forlornly."

The dialogue of the spirits of nature is silent and the first version of the symphony dies away in a diminuendo.

In the third and final version (1919), however, the inner dynamic of the music grows as if anticipating a cosmic catastrophe. Borne by the sound of the strings, the second subject climbs to a fortissimo, the accumulated sound blocks of the brass crash together and blend with each other to the triumphant ring of the first signal theme. This point, with a view to the indispensable fusion of the symphonic whole, is one of the great climaxes in Sibelius's oeuvre.

1st movement, second part: Allegro moderato (ma un poco stretto)

The tempo becomes faster, the horn signal gives birth to a woodwind theme of a scherzo type, which in the sketches Sibelius called a "trio". A companion theme for the trio later appears on solo trumpet, a theme related to the swan motif in the finale which has already been mentioned. The initially idyllic character of the music gradually becomes more dramatically charged, in a sort of development, until the step-like theme in the brass from the first section and the archaic signal of the introduction burst out again.

Suddenly one is caught up in a symphonic crescendo culminating in a Dionysian prestocoda. In actual fact, the latter part of the Allegro moderato section forms a faster and polyphonically intensified repeat of the exposition of the Tempo molto moderato section. Thus the whole first movement acquires a free sonata form with an in-built scherzo.

2nd movement: Andante mosso quasi allegretto

The idyllically graceful second movement in G major echoes the world of the Gustavian rococo. It is composed in the form of a theme and variations, in which the basic rhythm of the theme plays an important part. The constantly changing cloud formations of the clarinets, bassoons and horns wander across the background. In the theme itself, the pizzicato of the strings and the parallel thirds of the flutes are played off against each other.

The pizzicato of the strings changes to coll'arco playing and the key modulates to E flat major and c minor. The sea-green and pink shades of the rococo deepen and the music acquires an impassioned, Neapolitan quality, accentuated by the cantilena of the violins. The harmonic development leads to a sudden break, where something of the symphony's world of anguish is symbolised by the tritone interval of the bassoons. A recapitulation returns to the bright mood of the introduction, now transposed to the realm of dream.

3rd movement: *Allegro molto*

The rippling, spring-like main theme of the finale is wrapped in an impressionistic shimmer from the strings. In contrast to this is the swan theme in the trumpets, accompanied by a theme in the woodwind, advancing deliberately step by step.

This theme appears shortly before the end of the movement, harmonised in e flat minor. On the swan theme Sibelius builds an E flat major climax that has few counterparts throughout his works.

At the time of the completion of the fifth symphony Sibelius compared the planning stage with a puzzle: "Disposition of themes, this important task with its secret mystery. As if God the Father had thrown the pieces of mosaic from heaven's floor and asked me to discover how they had been. Perhaps a good definition of "composing". Perhaps not. I don't know."

He did know. The first impulse for the symphony was the woodwind theme of the finale and the well-known swinging "swan theme". Only much later did he realise that these themes originated in the same heavenly mosaic where they had lain side by side. Finally, after being placed in different, projected movements, they were reunited in the finale, where the trumpet plays the part of the leading theme, dux, and the woodwind song appears as comes, its follower.

What characterises a great symphonist is his ability to sense in advance the melodic quality of his themes and their inherent potential for symphonic development. Sibelius's sketches and his tables of themes bear witness to his internal struggle. How many suggestions for the themes, among them apparently beautiful and vital ones, did he discard in the course of his career — among them, for example, the breathtakingly beautiful theme for an Adagio, intended for the fifth symphony. An additional skill was the ability to maintain a thematic unity.

In this respect Sibelius is reminiscent of van Beethoven; he possessed the intuition of a builder of symphonies. And of all of Sibelius's symphonies the fifth is the one closest to van Beethoven.

The *Andante festivo* for string quartet was written on commission in December 1922. Sibelius later arranged the work for string orchestra with timpani ad libitum. It is a broad "infinite" melody, elevated in character, almost religious. In the following year Sibelius was to use the main theme with its Palestrina-like fall and rise in the piano piece, the Village Church op. 103 no. 1. In the seventh symphony there are also passages reminiscent of this basic theme.

The *Andante festivo* recalls Serge Koussevitzky's characterisation of the seventh symphony: "Sibelius's Parsifal." The mighty melodic arches seem to be sustained by religious inspiration. The music rings out like a song of praise in G major, with a pull towards the relative minor of e.

All the more striking, therefore, is a modulation to A major, where the timbre of the cello part suddenly darkens, as if to suggest a mystery — perhaps a pantheistic apotheosis.

The *Andante festivo* also marks the end of Sibelius's long conducting career. He had conducted his last complete concert, the programme consisting entirely of his own works

as usual, in Copenhagen in 1926. At Christmas in 1938 he was asked by Olin Downes, music critic of the New York Times and a champion of Sibelius's music, to "make New Year's Day historic in America and throughout the world by personally conducting your music as Finland's greeting to mankind on the radio and via the World Exhibition in New York". Sibelius agreed. For his only piece he chose the *Andante festivo*, the score of which he revised with a view to its audibility on the radio.

On the first day of the unhappy year 1939 — as a result of a snowstorm — he arrived at the very last minute at the Conservatoire concert hall, where the Radio Orchestra's strings and tympanist were waiting. He conducted without a baton. After the first run-through he said: "Play with more humanity." Apparently his instructions had the desired effect. He repeated the piece and when the broadcast began the strings began to play with a singing, nobly ringing tone. It was precisely these qualities he had praised when conducting the excellent orchestra at the music festival in Norfolk, Connecticut. One is also struck by the fact that, in spite of the slow, solemn tempo, the composer maintained the continuity of the musical thought and sound. All is evident from the original wax recording, later transferred to an LP record — the only extant document in sound of Sibelius's conducting art.

In the summer of 1892 Sibelius had got to know the Karelian people in the remote eastern parish of Korpiselkä — at that time Finnish territory — where he had gone alone after his honeymoon to listen to the singing of Kalevala runes and write down runic melodies.

The epic tradition was still alive among these poor, primitive (in the sense of unlearned) people. Even if the harvest of tunes was a meagre one, the expedition left many memories: the towering figure of the rune singer Petri Shemeikka and the kantele player who had been driven mad by the sound of the bells in Valamo monastery and many others. The Karelians had won his heart.

In the following year, the Viborg students' society at Helsinki University turned to Sibelius; would he compose the tableau music for a large gala, the proceeds from which would go to a drive intended to raise the cultural and social level of the Karelian population, the only safeguard against the Russianization policy of the Tsar?

Sibelius composed an overture and seven musical numbers, of which three form the well-known Karelia Suite op. 11. The overture, to which Sibelius gave the opus number 10, was published separately.

All the Karelia music actually revolves round two poles. One is Viborg castle, built by the Swedish marshal, Tyrgils Knutsson, in connection with his crusade against Novgorod. The city of Viborg later became the metropolis of Eastern Finland and after varying fortunes now belongs to the Soviet Union. The other pole is the Karelian people, which throughout its existence has felt the struggle between East and West, between Byzantium and Rome. This dualism is also reflected in the Karelia music.

The *Karelia Overture*, in sonata form, begins directly with the proud main theme, where march-like elements are pitted against lyric song. Strongly contrasted with this "Western" theme is the "Eastern" rune song of the second subject in a minor, confining

itself to the range of the basic fifth, but given a dorian mode colouring by the raised sixth of the harmony. The first movement of the Karelia Suite, Intermezzo, is anticipated by a resounding fanfare on the horn and the rousing parade-like theme. A potpurri effect is dangerously near, but Sibelius succeeds perfectly in absorbing the Intermezzo material into the overture. The fateful introduction to the second subject, with its dramatically modulated crescendo, provides a vision of a happier future for the Karelian people.

In the recapitulation, Sibelius builds up a symphonic tension by the skilful use of dissonant leading notes.

The Karelia overture initiates Sibelius's series of musical freedom symbols. It was followed by the lesser known Breaking of the ice on the River Uleå, Song of the Athenians and Finlandia (BIS-LP/CD-221).

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/Aberg/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), 265 (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 (Tubín/Musikelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/Goth.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/Goth.S.O.), 250 (Sibelius/Goth.S.O.), 251 (Stenhammar/Goth.S.O.), 252, 263 (Sibelius/Goth.S.O.), 264 (Tubín/Goth.S.O.), 265 (Sibelius/Goth.S.O.).

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.

I femte symfonin tar Sibelius sikte på den klassiska formens utveckling. Han nalkas detta problem i van beethovensk anda, närmast med de sena stråkkvartetterna som utgångspunkt.

I stället för att fortsätta på fjärde symfonins linje och vidga tonaliteten allt längre mot det atonalas gränsområden och ytterligare utveckla den aforistiska musikaliska satsbyggnaden, koncentrerar han sig på att skapa nya formenheter enligt den princip han formulerat redan tidigare: "Jag tänker låta de musikaliska tankarna och deras utveckling i min anda bestämma formen."

Men samtidigt vänder iakttagaren Sibelius sin blick mot den omgivande världen och även uppåt, mot kosmos. Även i denna bemärkelse är femte symfonin den "psykologiska" fjärde symfonins motsats. Den söker sig inte in i "själens gränslösa gömmor" utan anknyter snarare till den impressionistiskt havsomsusade tonsikten Okeaniderna (1914).

Dagboksanteckningarna avspeglar den förändrade attityden. En aprildag 1915 är Sibelius ute och vandrar i markerna: "Drack den annalkande våren till i luft, dis och dimma." Den nya symfonin bryter fram: "Promenerade i kall vårsol. Haft en våldsam impression af sinf. V. Det nya!" — "Dagen gråkall men våren crescendo." — "Såg i dag (21.4) tio före elfva 16 svanor. Ett af de största intrycken i mitt lif! De kretsade länge och väl öfver mig. Försvunno i soldiset som ett silfverband. Låtet af samma träblåsortyp som tranornas men utan tremolo. Svanornas närmar sig mera trumpetens ehuru sarrusofonklangen är tydlig. Ett lågt omkväde minnande om ett litet barns gråt. Naturmystik och lifsve! V sinfonins finaltema: (här antecknar Sibelius trumpeternas svingande tema, här kallat 'svan-temat'.) Varit således i helgedomen i dag den 21. april 1915."

Han annoterar i dagboken även höstliga stämningar som återspeglas i dagboken: 13.11. 1914 "Jag fått ett härligt tema. Adagiot till sinfonien — jord, maskar och misär, fortissimo och sordiner, mycket sordiner! Och tonerna gudalika!! Jublat och frossat i rysningar då själen sjunger. — Skall denna härliga inspiration dräpas af kritiken — min självkritik?!"

Det planerade adagiot blev inte av. Men stråkarnas sordinerade fortissimo anknyterentydigt till slutet av finalens ess-moll-avsnitt, Un pochettino largamente.

Sats I, första avsnittet: Tempo molto moderato

I ett arbetskede ville Sibelius ge femte symfonin "en annan — mera mänsklig form. Mera jordisk, mera levande". Första satsens Tempo molto moderato-avsnitt, i fri sonatform, börjar med en herde-idyll, som kunde vara förlagd till det lyckliga Arkadien — Sibelius kände sin Teokritos. Valthornen intonerar ett signalartat motiv bestående av två ovanför varandra ställda kvarter. Träblåsarna svarar i parallellterser med ett hel- eller halvtomsviss framglidande motiv. Hela symfonin kännetecknas av spänningen mellan dessa två tematyper, den i vida intervall svingande och den stegvis framglidande.

Den senare upplöser sig till en stigande tremolofölj, som associerar till vårligt ljusflimmer — eller våldsrymdens brus. Mot denna bakgrund svingar sig sidotemat fram likt en planet i sin bana.

Den i sluttemagruppen ackumulerade spänningen utlöser sig i bleckets stigande trappformation. I bakgrunden pulserar den kosmiska rytmen.

Expositionen rekapituleras med ändrade tonartsförhållanden. I den följande genomföringen förtäas stråkarnas polyfona kromatiska pianissimovävnad — man tycker sig lyssna till myggornas konsert i den vita sommarnatten. Långt i fjärran klingar fagottens klagande motiv, som man kunde associera till en mycket tidigare annotation av Sibelius' hand: "En ensam sjöfågel sjunger sorgset."

Naturandarnas dialog tystnar, och i symfonins första version dör musiken bort i ett diminuendo.

I den slutgiltiga tredje versionen (1919) växer däremot tonspråkets inre dynamik som om den föräbadade en kosmisk katastrof. Buret av sträckklängen svingar sig sidotemat upp till fortissimo, bleckinstrumentens upptornade klangmassor stöter dånande ihop och sammansmälter med varandra till det första signaltemats triumferande klang. Denna, med tanke på den symfoniska helheten oundgängliga fusion är en av stjärnstunderna i Sibelius' hela produktion.

Sats I, andra avsnittet: Allegro moderato (ma un poco stretto)

Tempot blir snabbare, hornsignalen framförder ett träblåsar-tema av scherzo-typ, som Sibelius i skisserna markerade med bedömmningen "trio". Som följeslagare uppenbarar sig senare ett annat triotema för solotrumpet. Detta senare tema är besläktat med finalens redan nämnda svantema. Musikens till en början idylliska karaktär blir småningom mer dramatiskt laddad, genomföringsartad, till dess bleckets ur det första avsnittet härstammande trappstegstema och inledningens arkaiska signal bryter fram.

Plötsligt befinner man sig mitt uppe i en symfonisk slutstegring, som kulminerar i en dionysisk presto-coda. I själva verket bildar Allegro moderato-avsnittets senare del en fri, tempomässigt och polyfont stegrad rekapitulation av Tempo molto moderato-avsnittets exposition. Sälunda gestaltar sig hela första satsen till en fri sonatform med ett inbyggt scherzo.

Sats II: Andante mosso quasi allegretto

Den idylliskt graciösa andra satsen G-dur närmar sig den gustavianska rokokons värld. Den är komponerad i form av ett tema med variationer, i vilka temats grundrytm spelar en väsentlig roll. I bakgrunden vandrar klarinetternas, fagotternas och hornens ständigt växlande molnformationer. I själva temat spelas stråkarnas pizzicato och flöjternas parallellterser ut mot varandra.

Stråkarnas pizzicato övergår till coll'arco-spel och tonarten modulerar till Ess-dur och c-moll. Rokokons sjögröna och rosa färgskiftningar djupnar och musiken får ett lidelsefullt, napolitanskt drag, som accentueras av violinernas cantilena. Den harmoniska utvecklingen leder till ett plötsligt utbrott, där något av fjärde symfonins ångestvärld symboliseras av basunernas tritonusintervall. En återföring leder tillbaka till inledningens ljusa stämning, nu transponerad till drömmens sfär.

Sats III: Allegro molto

Finalens vårligt sorlande huvudtema är inhöljt i impressionistiskt sträckskimmer. Mot detta kontrasterar trumpeternas svantema. Som följeslagare uppenbarar sig ett träblåsar-

tema, övervägande i stegvis framskridande rörelse. Detta tema uppträder kort före satsens slut, harmoniserat i ess-moll. På svantemat bygger Sibelius upp en Ess-dur-klimax, som har endast få motstycken i hans produktion.

Vid tiden för femte symfonins tillkomst jämförde Sibelius planeringsskedet med ett pusselspel: "Dispositionen af themata, detta viktiga göra med dess hemlighetsfullhet. Som om Gud Fader hade slängt mosaikbitar ur himmelens golf och bett mig taga reda på hur det varit. Kanske en god definition på 'komponera'. Kanske inte. Hvad vet jag?"

Han visste. Den första impulsen till symfonin var finalens träblåsartema och det kända svingande trumpettemat, 'svantemat'. Först långt senare gick det upp för honom att dessa teman härstammade ur samma himmelska mosaikmönster, där de hade legat kant mot kant. Slutligen, efter att ha varit placerade i olika projekterade satser återfann de varandra i finalen, där trumpettemat spelar rollen av ett ledande tema, dux, och träblåsarsängens fungerar som dess comes, följeslagare.

Det, som kännetecknar en stor symfoniker är hans förmåga att på förhand kunna ana sig till sina temans melodiska kvalitet och inneboende möjligheter till symfonisk utveckling. Sibelius' skisser och tematabeller bär vittnesbörd om hans inre kamp. Hur många temauppslag, bland dem till synes vackra och livskraftiga, kasserade han inte under sin bana! Bland dem fanns exempelvis det undersköna temat till ett Adagio, avsett för femte symfonin. Därtill kom ännu förmågan att bevara tematikens enhetlighet.

I detta avseende påminner Sibelius om van Beethoven. Han besatt symfonibyggaressens intuition. Och av alla Sibelius' symfonier är den femte den mest van beethovenska.

Andante festivo för stråckkvartett tillkom som ett beställningsverk i december 1922. Senare arrangerade Sibelius verket för stråkorkester med pukor ad libitum. Det är en bred, "oändlig" melodi, till sin karaktär upphöjd, nästan religiös. Följande är skulle Sibelius nyttja huvudtemat med dess Palestrina-artade först fallande och sedan stigande linje i pianostycket Bykyrkan op. 103 nr. 1. Även i sjunde symfonin förekommer passager påminnande om samma grundtema.

Andante festivo för tanken till Serge Koussevitzkys karakteristisk av sjunde symfonin: "Sibelius' Parsifal." De väldiga melodibågarna förefaller att bäras upp av en religiös inspiration. Stycket klingar som en enda lovsång i G-dur, med dragning mot kadenser i parallelltonarten e-moll.

Så mycket större intryck gör därför en modulation till A-dur, där cellostämmans klangfärg plötsligt fördunklas, som om den antydde ett mysterium — kanske ett panteistiskt uppgående i gudomen.

Andante festivo markerar också slutet på Sibelius' långa dirigentbana. Sin sista helfatonskoncert, som vanligt med endast egna kompositioner på programmet, hade han lett i Köpenhamn 1926. Vid jultiden 1938 ombads han av förkämpan för sin musik, New York Times' musikkritiker Olin Downes att "göra nyårsdagen historisk i Amerika och hela världen genom att själv dirigera Eder musik som Finlands hälsning till mänskligheten i radio och via världsutställningen i New York". Sibelius samtyckte. Som enda programnummer valde han *Andante festivo*, vars partitur han reviderade med hänsyn till hörbarheten i radio.

Den första dagen av onådens-år 1939 kom han — på grund av snöstorm i sista minuten — till Konservatoriets konsertsal, där Radioorkestrernas stråkar och pukslagare väntade. Han dirigerade utan taktpinne. Vid den första genomgången yttrade han: "Spela mänskligare." Uppenbarligen hade hans anvisning önskad effekt. Han tog om stycket och när utsändningen sedan började, spelade stråkarna med en sjungande, ädelt klingande ton. Det var just dessa egenskaper han hade prisat, då han dirigerade den ypperliga orkestern vid musikfestspelen i Norfolk, Connecticut. Man fäster sig också vid att tonsättaren trots det högtidligt långsamma tempot bevarade den musikaliska tankens och klangens kontinuitet. Om allt detta vittnar den ursprungligen på vaxskiva upptagna tolkningen, som sedermera överflyttades på en LP-skiva — den enda existerande klingande dokumentationen av Sibelius' dirigeringskonst.

Sibelius hade sommaren 1892 lärt känna den karelska befolkningen i den östfinska ödemarckssocknen Korpiselkä — på den tiden finskt territorium — dit han efter sin smekmånad ensam begivit sig för att lyssna till Kalevalarunosång och teckna upp runomelodier.

Den episka traditionen levde ännu kvar bland dessa fattiga, primitiva (i betydelsen icke boklärda) människor. Även om melodiskörden blev knapp, efterlämnade exkursionen många minnen: runosångaren Petri Shemeikkas kolossala gestalt, kantelespelerskan, som blivit vansinnig av klockornas klang i Valamo kloster och andra. Karelarna hade vunnit hans hjärta.

Året därpå vände sig Viborgs nation vid Helsingfors' universitet till Sibelius: ville han komponera tablåmusik för en stor fest, vars intäkter skulle gå till en aktion, som avsåg att höja den karelska befolkningens kulturella och sociala nivå, det enda värdet mot tsardömetts förtryckningspolitik?

Sibelius komponerade en uvertyr och sju musiknummer, av vilka tre bildar den kända Karelia-sviten, op. 11. Uvertyren, som Sibelius gav opusnumret 10, trycktes separat.

Hela Karelia-musiken kretsar egentligen kring två poler. Den ena är Viborgs slott, som anlades av den svenske marsken Tyrgils Knutsson i samband med hans kriståg mot Novgorod. Staden Viborg blev sedermera den östfinska metropolen, som efter skiftande öden nu hör till Sovjetunionen.

Den andra polen är det karelska folket, som under hela sin existens upplevt kampen mellan väst och öst, mellan Rom och Bysans. Denna dualism avspeglas också i Karelia-musiken.

Karelia-uvertyren, i sonatform, börjar direkt med det stolta huvudtemat, där marschartade element balanseras mot lyriskt sjungande. I stark kontrast mot detta "västliga" tema står det "östliga", runosångartade sidotemat i e-moll, som håller sig inom grundkvintens tonomfång, men färgläggs i dorisk kyrkoton av den höjda sexten i harmoniken. Som en föraning om Karelia-svitens första sats, Intermezzo, klingar en hornfanfar och det eggande defilademat. Potpurrieffekten ligger snubblande nära, men Sibelius lyckas helt inkorporera Intermezzo-materialet i uvertyren. Sidotematets ödesmättade inledning ger i en dramatiskt modulerad stegring en vision om en lyckligare framtid för Karelens folk.

I reprisdelen laddar Sibelius upp en symfonisk spänning genom skickligt anbragta dissonerande ledtoner.

Karelia-uvertyren inleder Sibelius' serie av musikaliska frihetssymboler. Den följdes av den mindre kända "Islossningen i Uleå älv", "Atenarnas sång" och "Finlandia" (BIS-LP/CD-221).

Erik Tawaststjerna

Göteborgs Symfoniorkester grundades 1905 och är en av Skandinavien's 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/Aberg/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), 265 (Sibelius/Järvi).

Neeme Järvi (f. 1937) är född i Estland och har fått sin huvudsakliga dirigentutbildning för Nikolaj Rabinovitj 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/Musikelskabet 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/G.S.O.), 264 (Tubin/G.S.O.), 265 (Sibelius/G.S.O.).

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.

In der **fünften Sinfonie** setzt Sibelius die Entwicklung der klassischen Form ins Zentrum. Er geht an dieses Problem im beethovenschen Geiste heran, am ehesten mit den späten Streichquartetten als Ausgangspunkt.

Anstatt die Linie der vierten Sinfonie weiterzuführen, die Tonalität immer weiter in die Grenzbezirke des Atonalen zu erweitern und den aphoristischen musikalischen Satzbau noch zu entwickeln, konzentriert er sich darauf, neue Formeinheiten zu schaffen, nach dem von ihm bereits früher formulierten Prinzip: „Ich werde die musikalischen Gedanken und ihre Entwicklung in meinem Geiste die Form bestimmen lassen.“

Gleichzeitig wendet aber der Beobachter Sibelius seinen Blick zur umgebenden Welt und auch aufwärts, zum Kosmos. Auch in dieser Hinsicht ist die fünfte Sinfonie ein Gegensatz der „psychologischen“ vierten. Sie dringt nicht in „die grenzenlosen Räume der Seele“ sondern knüpft eher an die impressionistisch meeresumrauschte Tondichtung Okeaniderna (1914) an.

Die Tagebücher spiegeln die veränderte Gesinnung. Eines Tages im April 1915 geht Sibelius in der Natur spazieren: „Prostete dem kommenden Frühling in Luft, Dunst und Nebel zu.“ — „Ging in kalter Frühlingssonne spazieren. Bekam eine gewaltige Impression der Sinf. V. das Neue!“ — „Graukalter Tag, aber der Frühling crescendo.“ — „Sah heute (21.4) um zehn vor elf 16 Schwäne. Einer der größten Eindrücke meines Lebens! Sie kreisten sehr lange über mir. Verschwanden im Sonnendunst wie ein silbernes Band. Der Klang ähnlich Holzbläsern wie der der Kranische, aber ohne Tremolo. Die Schwäne nähern sich eher der Trompete, obwohl der Sarrusophonklang deutlich ist. Ein leiser Kehrreim, an das Weinen eines kleinen Kindes erinnernd. Naturmystik und Lebensschmerz! Finalthema der V. Sinfonie: (hier zeichnet Sibelius das schwingende Thema der Trompeten nieder, hier „Schwanenthema“ genannt.) Somit am heutigen 21. April 1915 im Heiligtum gewesen.“

Im Tagebuch beschreibt Sibelius auch herbstliche Stimmungen: 13.11 1914 „Ich bekam ein herrliches Thema. Das Adagio der Sinfonie — Erde, Würmer und Misere, Fortissimo und Dämpfer, viel Dämpfer! Und göttliche Töne!! Gejubelt und bei singender Seele im Schauern geschwelgt. Soll diese herrliche Inspiration von der Kritik vernichtet werden — meiner Selbstkritik?!“

Aus dem geplanten Adagio wurde nichts. Das sordinierte Fortissimo der Streicher knüpft aber eindeutig an den Schluß des es-Moll-Abschnittes des Finales an, Un pochettino largamente.

Satz I, erster Abschnitt: Tempo molto moderato

In einem Stadium der Arbeit wollte Sibelius der fünften Sinfonie „eine andere, menschlichere Form geben. Irdischer, lebendiger.“ Der Tempo-molto-moderato-Abschnitt des ersten Satzes, in freier Sonatenform, beginnt mit einem Hirtenidyll, das im glücklichen Arkadien spielen könnte — Sibelius war mit Theokrit gut vertraut. Die Hörner stimmen ein signalhaftes Motiv an, das aus zwei über einander gestellte Quartan besteht. Die Holzbläser antworten in Terzparallelen mit einem sich in Ganz- oder Halbtönen vorwärtsbewegenden Motiv. Die ganze Sinfonie wird von der Spannung zwischen diesen beiden Thementypen gekennzeichnet, dem in weiten Intervallen schwingenden und dem schrittweise dahingleitenden.

Dieser löst sich in eine steigende Tremolofolge auf, die an ein frühlingshaftes Lichtschillern — oder an ein Weltraumrauschen erinnert. Gegen diesen Hintergrund schwingt sich das Seitenthema dahin, wie ein Planet in seiner Laufbahn.

Die in der Schlußthemengruppe gespeicherte Spannung löst sich in der steigenden Formierung des Bleches auf. Im Hintergrund pulsiert der kosmische Rhythmus.

Die Exposition wird mit geänderten Tonartsverhältnissen rekapituliert. In der folgenden Durchführung wird das polyphone, chromatische Pianissimogewebe der Streicher verdichtet — man glaubt, das Konzert der Mücken in der weißen Sommernacht zu hören. In weiter Ferne erklingt das klagende Motiv des Fagotts, das an eine viel frühere Notiz von Sibelius erinnern könnte: „Ein einsamer Seevogel singt wehmütig.“

Der Dialog der Naturgeister verstummt, und in der ersten Fassung der Sinfonie erlischt die Musik in einem Diminuendo.

In der endgültigen dritten Fassung (1919) wächst hingegen die innere Dynamik der Tonsprache als ob sie eine kosmische Katastrophe ankündigen würde. Vom Streicherklang getragen schwingt sich das Seitenthema bis zum Fortissimo empor, die geballten Klangmassen der Blechinstrumente krachen tosend zusammen und verschmelzen in den triumphierenden Klang des ersten Signalthemas. Diese hinsichtlich der sinfonischen Gesamtheit ungängliche Fusion ist eine der Sternstunden des gesamten sibeliuschen Schaffens.

Satz I, zweiter Abschnitt: Allegro moderato (ma un poco stretto)

Das Tempo wird schneller, aus dem Hornsignal entsteht ein scherzhaftes Holzbläserthema, das Sibelius in den Skizzen mit der Bezeichnung „Trio“ markierte. Als weiterer Begleiter erscheint später ein anderes Triothema für Solotrompete. Dieses spätere Thema ist mit dem bereits erwähnten Schwanenthema des Finales verwandt. Der anfangs idyllische Charakter der Musik wird allmählich dramatischer, durchführungsartig, bis das dem ersten Abschnitt entstammende Stufenthema des Bleches und das archaische Signal der Einleitung hervortreten.

Plötzlich befindet man sich inmitten einer sinfonischen Schlußsteigerung, die in einer dionysischen Presto-Coda gipfelt. In Wirklichkeit bildet der spätere Teil des Allegro-Moderato-Abschnittes eine freie, tempomäßig und polyphon gesteigerte Rekapitulation der Exposition des Tempo-molto-moderato-Abschnittes. Somit ist der ganze erste Satz wie eine freie Sonatenform mit eingebautem Scherzo gestaltet.

Satz II: Andante mosso quasi allegretto

Der idyllisch anmutige zweite Satz G-Dur nähert sich der Rokoko-Welt. Er ist als Thema mit Variationen komponiert, in denen der Grundrhythmus des Themas eine wesentliche Rolle spielt. Im Hintergrund schweben die ständig wechselnden Wolkengebilde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Im Thema selbst werden das Pizzicato der Streicher und die Terzparallelen der Flöten gegen einander ausgespielt.

Das Pizzicato der Streicher wird von Bogenspiel abgelöst und die Tonart moduliert nach Es-Dur und c-Moll. Die meergrünen und rosa Farbenshattierungen des Rokokos werden tiefer und die Musik bekommt einen leidenschaftlichen, neapolitanischen Zug, der von der Kantilene der Violinen noch verstärkt wird. Die harmonische Entwicklung

führt zu einem jähen Ausbruch, wo die Tritonusintervalle der Posaunen etwas von der angstgefüllten Welt der vierten Sinfonie symbolisieren. Eine Rückleitung führt zur hellen Stimmung der Einleitung zurück, jetzt in eine Welt der Träume versetzt.

Satz III: Allegro molto

Das frühlingshaft rauschende Hauptthema des Finales ist in impressionistischem Streicherschimmern gehüllt. Als Kontrast steht das Schwanenthema der Trompeten. Als Begleiter erscheint ein Holzbläserthema, vorwiegend in schrittweiser Bewegung.

Kurz vor dem Ende des Satzes erscheint dieses Thema in es-Moll. Auf dem Schwanenthema baut Sibelius einen Höhepunkt, der in seinem Schaffen nur wenige Gegenstücke hat.

Zur Zeit der Entstehung der fünften Sinfonie verglich Sibelius das Planungsstadium mit einem Puzzlespiel: „Die Disposition der Themen, diese wichtige, geheimnisvolle Beschäftigung. Als ob Gott der Vater Mosaikstücke aus dem Boden des Himmels hergeworfen hätte und mich gebeten hätte, herauszufinden, wie es gewesen sei. Vielleicht eine gute Definition des „Komponierens“. Vielleicht auch nicht. Was weiß ich.“

Er wußte es. Die erste Eingebung zur Sinfonie war das Holzbläserthema des Finales und das bekannte, schwingende Trompetenthema, das „Schwanenthema“. Erst viel später wurde es ihm klar, daß diese Themen demselben himmlischen Mosaikmuster entstammten, wo sie Rand an Rand gelegen hatten. Letzten Endes, nachdem sie in verschiedene Satzschnitte gesetzt gewesen waren, fanden sie sich im Finale wieder, wo das Trompetenthema die Rolle eines führenden Themas, Dux, spielt und der Holzbläsergesang als dessen Comes, Begleiter, dient.

Was einen großen Sinfoniker kennzeichnet, ist seine Fähigkeit, im voraus die melodische Qualität seiner Themen, sowie ihre eingebauten Möglichkeiten zur sinfonischen Entwicklung erahnen zu können. Sibelius' Skizzen und Themenlisten zeugen von seinem inneren Kampf. Wie viele Themenideen, unter ihnen anscheinend schöne und lebenskräftige, verwarf er nicht während seiner Laufbahn! Unter ihnen war beispielsweise das wunderschöne Thema eines Adagio, für die fünfte Sinfonie gemeint. Dazu kam noch die Fähigkeit, die Einheitlichkeit der Thematik zu bewahren. In dieser Hinsicht erinnert Sibelius an van Beethoven. Er besaß die Intuition des Sinfoniebauers. Und unter allen Sinfonikern von Sibelius ist die fünfte am beethovenschesten.

Das *Andante festivo* für Streichquartett entstand im Dezember 1922 als Auftragswerk, und später setzte Sibelius das Werk für Streichorchester mit Pauken ad libitum. Es ist eine breite, „endlose“ Melodie, charakterlich erhaben, nahezu religiös. Im folgenden Jahre sollte Sibelius das Hauptthema mit dessen Palestrina-hafter, zunächst fallender, dann wieder steigender Linie im Klavierstück Die Dorfkirche Op. 103 Nr. 1 verwenden. Auch in der siebten Sinfonie kommen Passagen vor, die an dasselbe Grundthema erinnern.

Das *Andante festivo* führt den Gedanken zu Serge Koussevitzkys Charakterisierung der siebten Sinfonie: „Sibelius' Parsifal.“ Die gewaltigen Melodiebögen scheinen von religiöser Inspiration getragen zu werden. Das Stück klingt wie ein einziger Lobgesang in G-Dur, mit einer Neigung zu Kadenzten in der parallelen Molltonart (e-Moll).

Um so beeindruckender wirkt daher eine Modulation nach A-Dur, wo die Klangfarbe der Cellostimme plötzlich dunkel wird, als ob sie ein Mysterium andeuten wollte — vielleicht eine pantheistische Vereinigung mit der Gottheit.

Das Andante festivo markiert auch den Schluß von Sibelius' langer Dirigentenlaufbahn. Sein letztes abendfüllendes Konzert, wie üblich mit ausschließlich eigenen Kompositionen, hatte er 1926 in Kopenhagen geleitet. Zu Weihnachten 1938 wurde er von einem Vorkämpfer seiner Musik, dem Musikkritiker der New York Times, Olin Downes, gebeten, „den Neujahrstag in Amerika und der ganzen Welt dadurch historisch zu machen, daß Sie selbst Ihre Musik dirigieren, als Finnlands Gruß an die Menschheit im Rundfunk und über die New Yorker Weltausstellung“. Sibelius willigte ein. Als einziges Werk wählte er das Andante festivo, dessen Partitur er zwecks besserer Hörbarkeit im Rundfunk revidierte.

Am ersten Tage des Unglücksjahr 1939 kam er — wegen Schneesturmes in letzter Minute — in den Konzertsaal des Konservatoriums, wo die Streicher und der Paukist des Rundfunkorchesters warteten. Er dirigierte ohne Taktstock. Beim ersten Durchspielen äußerte er: „Menschlicher spielen.“ Offensichtlich hatte seine Anweisung den erwünschten Effekt. Er wiederholte das Stück, und als die Ausstrahlung anfang, spielten die Streicher mit einem singenden, edlen Ton. Gerade diese Eigenschaften hatte er gelobt, als er das ausgezeichnete Orchester bei den Festspielen in Norfolk, Connecticut, dirigierte. Auffallend ist auch, daß der Komponist, trotz des feierlich langsamen Tempos die Kontinuität des musikalischen Gedanken und des Klanges bewahren konnte. Davon zeugt die ursprünglich auf Wachsplatte aufgenommene Interpretation, die später auf eine LP-Platte übertragen wurde — die einzige existierende tönende Dokumentation von Sibelius' Dirigierkunst.

Im Sommer 1892 hatte Sibelius die karelische Bevölkerung in der ostfinnischen Gemeinde Korpiselkä kennengelernt, ein dünn besiedeltes, damals zu Finnland gehörendes Gebiet, wohin er sich nach seinen Flitterwochen allein begeben hatte, um den altertümlichen Kalevala-Runogesang anzuhören und Runomelodien niederzuschreiben.

Im folgenden Jahr trat die Viborger Landsmannschaft der Helsinki Universität an Sibelius heran: würde er Tableaumusik für ein großes Fest komponieren, dessen Einnahmen einer Aktion zufallen würden mit dem Zwecke, das kulturelle und soziale Niveau der karelischen Bevölkerung anzuheben, der einzigen Wehr gegen die Russifizierungspolitik des Zarentums.

Sibelius komponierte eine Ouvertüre und sieben Musiknummern, von denen drei die bekannte Karelia-Suite Op. 11 bilden. Die Ouvertüre, der Sibelius die Opuszahl 10 gab, wurde separat gedruckt.

Die ganze Karelia-Musik kreist eigentlich um zwei Pole. Der eine ist das Viborger Schloß, vom schwedischen Feldherrn Tyrgils Knutsson im Zusammenhang mit seinem Feldzug gegen Nowgorod angelegt. Die Stadt Viborg wurde allmählich ein ostfinnisches Zentrum, das jetzt nach wechselndem Schicksal der Sowjetunion gehört.

Der andere Pol ist das karelische Volk, das während seiner ganzen Existenz den Kampf zwischen Westen und Osten erlebt hat, zwischen Rom und Byzanz. Dieser Dualismus wird auch in der Karelia-Musik gespiegelt.

Die Karelia-Ouvertüre, in Sonatenform, beginnt direkt mit dem stolzen Hauptthema, wo marschhafte Elemente gegen lyrisch singende ausgewogen werden. Im starken Kontrast gegen dieses „westliche“ Thema steht das „östliche“ runogesanghafte Seitenthema in e-Moll, das innerhalb des Tonumfanges der Grundquinte bleibt, in der Harmonisierung

aber von der erhöhten Sexte dorisch gefärbt wird. Wie eine Vorahnung des ersten Satzes der Karelia-Suite, Intermezzo, erklingen eine Hornfanfare und das aufreizende Paradenthema. Der Eindruck eines Potpurris ist bedrohlich nahe, aber es gelingt Sibelius, das Intermezzomaterial gänzlich in die Ouvertüre einzubeziehen. Die schicksalsschwere Einleitung des Seitenthemas bringt in einer dramatisch modulierten Steigerung die Vision einer glücklicheren Zukunft für Kareliens Volk.

Im Wiederholungsteil schafft Sibelius durch geschickt angesetzte, dissonante Leittöne eine sinfonische Spannung.

Die Karelia-Ouvertüre ist der Anfang von Sibelius' Serie musikalischer Freiheitssymbole. Es folgten das weniger bekannte Der Eisgang im Uleå-Fluß, der Gesang der Athener, und Finlandia (**BIS-LP/CD-221**).

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. Cheffdirigenten 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 Cheffdirigent zu gewinnen.

Auf derselben Marke: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/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), 265 (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 Cheffdirigent 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 Cheffdirigent des Göteborger Sinfonieorchesters, erster Gastdirigent des City of Birmingham S.O., und ab Herbst 1984 Cheffdirigent und künstlerischer Leiter des Scottish National Orchestra.

Auf derselben Marke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 221, 222 (Sibelius/Göteb.S.O.), 227 (Tubín/Musikskabet 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/Göteb.S.O.), 264 (Tubín/Göteb.S.O.) 265 (Sibelius/Göteb.S.O.).

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.

Dans la cinquième symphonie, Sibelius vise au développement de la forme classique. Il aborde ce problème dans l'esprit beethovenien, particulièrement celui des quatuors à cordes tardifs comme point de départ.

Au lieu de continuer dans la voie de la quatrième symphonie et de pousser la tonalité toujours plus loin vers les frontières de l'atonalité et de poursuivre le développement de la construction musicale aphoristique des mouvements, il se concentre sur la création de nouvelles unités de forme selon le principe qu'il a déjà énoncé : « Je pense laisser les pensées musicales et leur développement dans mon esprit décider de la forme. »

Mais l'observateur Sibelius tourne en même temps son regard vers le monde environnant et il l'élève même vers le cosmos. Aussi, dans ce sens, la cinquième symphonie est-elle l'antithèse « psychologique » de la quatrième. Elle ne cherche pas à entrer dans « les replis infinis de l'âme », mais se raccroche plutôt au poème symphonique *Les Océanides* (1914) roulant ses flots impressionnistes.

Les notes de son journal reflètent son changement d'attitude. Un jour d'avril 1915, Sibelius est à l'extérieur et erre dans les champs : « Bus l'air, la brume légère et le brouillard à la santé de l'approche du printemps. » La nouvelle symphonie jaillit : « Me suis promené dans le froid soleil du printemps. Ai eu de violentes impressions de la symphonie no 5. La nouvelle ! » — « Le jour gris et froid mais le printemps croît en crescendo. » « Ai vu aujourd'hui (21.4.) 16 cygnes à onze heures moins dix. Une des plus fortes impressions de ma vie ! Ils décrivait longuement de beaux cercles au-dessus de moi. Disparurent dans la brume légère ensoleillée comme un ruban argenté. Le cri du même type d'instrument à vent que les grues mais sans trémolo. Celui des cygnes se rapproche plus de la trompette quoique le timbre de sarrusophone soit distinct. Une ritournelle basse rappelant les pleurs d'un petit enfant. Mystique de la nature et douleur de la vie ! Thème final de la symphonie no 5 : (ici Sibelius note le thème qui monte aux trompettes, appelé ici « thème des cygnes ».) Ai ainsi été dans le sanctuaire aujourd'hui, le 21 avril 1915. »

Il écrit dans son journal même des atmosphères automnales qui y sont reflétées : 13. 11.1914 « Ait trouvé un thème superbe. L'adagio de la symphonie — terre, vers et misère, fortissimo et sourdines, beaucoup de sourdines ! Et les tons divins !! Me suis réjoui et enivré de frissons au moment où l'esprit chante. — Cette splendide inspiration sera-t-elle tuée par la critique — mon autocritique ? ! »

L'adagio projeté ne fut jamais réalisé. Mais le fortissimo des cordes assourdies crée un lien univoque avec la fin du passage en mi bémol mineur du finale. Un Pochettino largement.

Premier mouvement, première section : Tempo molto moderato

A une certaine époque du travail, Sibelius voulait donner à la cinquième symphonie « une autre forme — plus humaine. Plus terrestre, plus vivante. » La section *Tempo molto moderato* du premier mouvement, de forme sonate libre, commence par une idylle pastorale qui pourrait être située dans la joyeuse Arcadie — Sibelius connaissait son Teocrite. Le cor de chasse entonne un motif genre signal composé de deux quartes superposées. Les vents répondent en tierces parallèles par un motif glissant par tons ou demitons. Toute la symphonie est caractérisée par la tension entre ces deux types de thèmes, celui s'élançant par grands intervalles et celui glissant par échelons.

Ce dernier se résout en une série ascendante de frémoslos faisant penser au scintillement de la lumière — ou au bruissement de l'espace cosmique. Contre cet arrière-plan, le thème secondaire s'élance comme un avion sur sa piste.

La tension accumulée dans le groupe des thèmes codaux se résout dans la formation ascendante en escalier des cuivres. A l'arrière-plan, le rythme cosmique fait entendre sa pulsation.

L'exposition est récapitulée avec des changements dans les relations entre les tonalités. Dans le développement qui suit, le tissu polyphonique chromatique pianissimo des cordes est condensé — on croirait écouter un concert de moustiques par une claire nuit d'été. Dans le lointain, bien au loin, résonne le motif plaintif du basson, que l'on pourrait relier à une note déjà ancienne de la main de Sibelius : « Un oiseau de mer solitaire chante tristement. »

Le dialogue des esprits de la nature se tait et, dans la première version de la symphonie, la musique s'éteint dans un diminuendo.

Dans la troisième version, la définitive (1919), la dynamique intérieure du langage musical croît cependant comme si elle présageait une catastrophe cosmique. Porté par le son des cordes, le thème secondaire s'élève jusqu'au fortissimo, les masses de sonorités empilées des instruments de cuivre se heurtent en grondant, se fusionnent jusqu'à l'accord triomphant du premier thème « signal ». C'est, en pensant à l'indispensable fusion de l'entité symphonique, un des moments les plus réussis de toute la production de Sibelius.

Premier mouvement, deuxième section : Allegro moderato (ma un poco stretto)

Le tempo augmente, le signal du cor donne naissance à un thème de type scherzo aux vents, que Sibelius appela « trio » dans les esquisses. Un autre thème trio, pour trompette solo, se révèle plus tard être un compagnon. Ce deuxième thème s'apparente à ce que nous avons déjà appelé le thème des cygnes du finale. Le caractère d'abord idyllique de la musique devient peu à peu plus dramatiquement chargé, à la manière d'un développement, jusqu'à ce que le thème en escalier des cuivres de la première section et le signal archaïque de l'introduction se fassent entendre.

On se retrouve soudainement en plein milieu d'une montée finale symphonique culminant en une coda — presto dionysique. En réalité, la deuxième partie de la section Allegro moderato constitue une récapitulation libre, graduée aux points de vue tempo et polyphonie de la section Tempo molto moderato de l'exposition.

Le premier mouvement en entier prend ainsi la forme d'une forme sonate libre avec un scherzo enchâssé.

Deuxième mouvement : Andante mosso quasi allegretto

Le deuxième mouvement, idyllique et gracieux en sol majeur, se rapproche du monde rococo suédois « gustavien ». Il est de forme thème et variations dans lesquelles le rythme fondamental du thème tient un rôle important. A l'arrière-plan, les formations de nuages des clarinettes, bassons et cors se promènent en continuelle évolution. Dans le thème lui-même, le pizzicato des cordes et les tierces parallèles des flûtes s'affrontent.

Le jeu pizzicato des cordes fait place au coll'arco et la tonalité module en mi bémol majeur et en do mineur. Les jeux des couleurs vert d'eau et rose du rococo s'intensifient

et la musique prend des traits passionnés, napolitains, accentués par la cantilène des violons. Le développement harmonique conduit à un soudain déchaînement où un quelque chose du monde angoissé de la quatrième symphonie est symbolisé par le triton des bassons. Une transition nous ramène à la claire atmosphère de l'introduction, maintenant transposée dans la sphère du révé.

Troisième mouvement : Allegro molto

Le thème principal du finale, d'un bruissement printanier, est habillé du scintillement impressionniste des cordes. Le thème des cygnes aux trompettes lui fait contraste. Un thème aux bois lui tient compagnie, l'emportant par un mouvement progressant par tons. Ce thème apparaît peu avant la fin du mouvement, harmonisé en mi bémol mineur. Au thème des cygnes, Sibelius composa une gradation en mi bémol majeur qui a peu de pendants dans sa production.

Au temps de l'arrivée de la cinquième symphonie, Sibelius comparait la période de travail à un casse-tête : « La disposition des thèmes, cette importante besogne avec ses airs de mystère. Comme si Dieu le Père avait lancé des pièces de mosaïque du parquet céleste et m'avait demandé de trouver de quoi l'entité eu l'air. Peut-être une bonne définition de « composer ». Peut-être pas. Qu'en sais-je. »

Il savait. La première impulsion pour la symphonie était le thème aux vents du finale ainsi que celui bien connu « des cygnes », aux trompettes. Il ne comprit que beaucoup plus tard que ces thèmes provenaient de la même mosaïque céleste où ils s'étaient trouvés côte à côte. Enfin, après avoir été placés dans différentes ébauches de mouvements, ils se retrouvèrent dans le finale où le thème des trompettes tient le rôle de thème conducteur, dux, et le chant des vents en est le comes, compagnon.

Ce qui caractérise un grand symphoniste est son aptitude à pouvoir d'avance avoir l'intuition de la qualité mélodique de ses thèmes et de leurs possibilités innées au développement symphonique. Les ébauches et tableaux des thèmes de Sibelius témoignent de sa lutte intérieure. Combien d'ébauches de thèmes, certains apparemment beaux et vigoureux, n'a-t-il pas mises au rancart au cours de sa vie ! On trouva entre autres par exemple le superbe thème d'un Adagio destiné à la cinquième symphonie. A cela s'ajoutait en plus la faculté de conserver l'homogénéité thématique.

A ce point de vue, Sibelius fait penser à van Beethoven. Il possédait l'intuition du bâtisseur de symphonies. Et de toutes les symphonies de Sibelius, la cinquième est la plus beethovenienne.

Andante festivo pour quatuor à cordes vit le jour à titre de commande en décembre 1922. Plus tard, Sibelius arrangea l'œuvre pour orchestre à cordes et timbales ad libitum. C'est une large mélodie « interminable », de caractère élevé, presque religieux. L'année suivante, Sibelius devait utiliser le thème principal avec sa ligne d'abord descendante puis ascendante, à la Palestrina, dans le morceau pour piano L'Eglise du village op. 103 no 1. Même la septième symphonie renferme des passages rappelant le même thème fondamental.

Andante festivo porte à penser à un mot de Serge Koussevitzki caractérisant la septième symphonie : « Le Parsifal de Sibelius ». Les larges phrases mélodiques paraissent portées par une inspiration religieuse. Le morceau sonne comme un unique chant de louange en sol majeur, avec tendance à cadencer dans le ton relatif mineur (mi mineur).

Une modulation en la majeur fait pour cette raison une impression d'autant plus forte, où la couleur de la partie des violoncelles fonce soudainement, comme si elle insinuait un mystère — peut-être une montée panthéiste dans la divinité.

Andante festivo marque aussi la fin de la longue carrière de Sibelius comme chef d'orchestre. Il dirigea son dernier concert de soirée entière à Copenhague en 1926 avec au programme, comme d'habitude, seulement ses propres compositions. Vers Noël 1938, le critique musical du New York Times, Olin Downes, un partisan de la musique de Sibelius, pria ce dernier de « rendre le jour de l'an historique en Amérique et dans le monde entier en dirigeant vous-même votre musique comme hommage de la Finlande à l'humanité par les moyens de la radio et de l'exposition universelle de New York. » Sibelius accepta. Comme unique pièce au programme, il choisit Andante festivo, dont il révisa la partition pour l'adapter aux circonstances sonores de la radio.

Le premier jour de l'an de disgrâce 1939, il arriva — à la dernière minute à cause d'une tempête de neige — à la salle de concert du Conservatoire où les cordes et le timbalier de l'orchestre de la radio attendaient. Il dirigea sans bâton. A la première exécution, il déclara : « Jouez plus humainement. » Son instruction eut de toute évidence l'effet voulu. Il reprit le morceau et lorsque plus tard la diffusion commença, les cordes jouèrent avec une sonorité noble et chantante. Ce sont ces mêmes qualités qu'il avait louées lorsqu'il avait dirigé l'excellent orchestre au festival de musique de Norfolk, Connecticut. On observe aussi que le compositeur, en dépit d'un lent tempo solennel, sauvegarda la continuité de la pensée musicale et de la sonorité. De tout cela témoigne l'interprétation gravée d'abord sur disque de cire, ensuite sur LP — le seul document sonore existant de l'art de Sibelius comme chef d'orchestre.

A l'été 1892, Sibelius avait appris à connaître la population carélienne de Korpiselkä, commune isolée dans la nature sauvage de la Finlande orientale — à l'époque territoire finlandais — où il s'était rendu seul après sa lune de miel pour écouter le chant runique de Kalevala et noter des mélodies runiques.

La tradition épique avait survécu parmi ces gens pauvres, primitifs (dans le sens de sans érudition). Bien que la récolte de mélodies eût été maigre, l'excursion laissa bien des souvenirs : la figure colossale du chanteur runique Petri Shemeikka, la joueuse de kantele (sorte de psaltérion finlandais) qui était devenue folle par le timbre des cloches du couvent de Valamo, et d'autres. Les caréliens avaient fait la conquête de Sibelius.

L'année suivante, l'association étudiante Viborg de l'université d'Helsinki se tourna vers Sibelius : voudrait-il composer de la musique tableau pour une grande fête dont les profits devaient être versés à une action ayant pour but d'élever le niveau culturel et social de la population carélienne, la seule protection contre la politique russifiante de l'empire tsariste.

Sibelius composa une ouverture et sept numéros musicaux, desquels trois forment la bien connue Suite Carélie op. 11. L'ouverture, à laquelle Sibelius donna le numéro d'opus 10, fut publiée séparément.

Toute la musique de Carélia évolue, en fait, autour de deux pôles. L'un est le château de Viborg, construit par le connétable suédois Tyrgils Knutsson, conjointement à sa campagne contre Novgorod. La ville de Viborg devint par la suite la métropole de la Finlande orientale qui, après des vicissitudes, appartient maintenant à l'Union Soviétique.

L'autre pôle est le peuple carélien qui a connu, pendant toute son existence, la lutte entre l'ouest et l'est, entre Rome et Byzance. Ce dualisme est également reflété dans la musique de Carélia.

L'ouverture de Carélia, de forme sonate, commence directement par le fier thème principal, où des éléments de marche équilibrent le chant lyrique. Ce thème « occidental » contraste vivement avec l'« oriental » thème secondaire en mi mineur, avec son caractère de chant runique contenu dans l'intervalle de la tonique à la quinte, mais colorié en mode dorique médiéval par la sixte augmentée dans l'harmonie. Comme présage du premier mouvement de la Suite Carélia, Intermezzo, résonnent une fanfare aux cors et le thème excitant du défilé. L'effet de pot-pourri est à la porte mais Sibelius réussit entièrement à incorporer le matériel de l'Intermezzo à l'ouverture. Le début imprégné de fatalité du thème secondaire donne, dans une montée aux modulations dramatiques, une vision d'un futur plus heureux pour le peuple carélien.

Sibelius charge la section de reprise d'une tension symphonique en y incluant habilement des sensibiles dissonantes.

L'ouverture de Carélia commence la série des symboles musicaux de liberté de Sibelius. Elle fut suivie de « La Débâcle des glaces du fleuve Uleå », moins connu, de « Le Chant des athéniens » et de « Finlandia » (BIS-LP/CD-221).

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), 265 (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/Musikskabel 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/O.S.Göteb.), 264 (Tubín/O.S.Göteb.), 265 (Sibelius/O.S.Göteb.).

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.