



CD-270 STEREO

JEAN SIBELIUS

The Orchestral Songs including
Luonnotar & The Rapids-Rider's Brides

Mari Anne Häggander, soprano - Jorma Hynninen, baritone
The Gothenburg Symphony Orchestra/Jorma Panula



WARNING

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

digital



SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

- | | | | |
|----|---|-------|------|
| 1. | Serenad (1939) (<i>Erik Johan Stagnelius</i>) | (M/s) | 4'39 |
| 2. | Sången om korsspindeln Op. 27 (<i>Adolf Paul</i>) | (KFW) | 3'31 |
| 3. | På verandan vid havet Op. 38:2 (<i>Viktor Rydberg</i>) | (Bk.) | 3'06 |
| 4. | Kom nu hit, Död Op. 60 (instr.: 1957)
(<i>Bertel Gripenberg after Shakespeare</i>) | (M/s) | 2'48 |
| 5. | Demanten på marssnön Op. 36:6 (<i>Josef Julius Wecksell</i>) | (M/s) | 2'58 |
| 6. | Koskenlaskian morsiammet (1897) (<i>August Oksanen</i>) | (Bk.) | 9' |

JORMA HYNINEN, baritone

- | | | | |
|-----|--|-------|------|
| 7. | Höstkväll Op. 38:1 (<i>Viktor Rydberg</i>) | (Bk.) | 4'29 |
| 8. | Soluppgång Op. 37:3 (<i>Tor Hedberg</i>) | (Bk.) | 2'22 |
| 9. | Se'n har jag ej frågat mera Op. 17:1 (<i>J. L. Runeberg</i>) | (M/s) | 1'53 |
| 10. | Arioso Op. 3 (<i>Johan Ludvig Runeberg</i>) | (M/s) | 3'48 |
| 11. | Våren flyktar hastigt Op. 13:4 (<i>J. L. Runeberg</i>) | (M/s) | 1'30 |
| 12. | Luonnotar Op. 70 (<i>Kalevala</i>) | (Bk.) | 9' |

MARI ANNE HÄGGANDER, soprano

The GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA –

Cond.: JORMA PANULA



Even in his youth Sibelius was fascinated by the high-romantic poet Erik Stagnelius (1793-1823), a Swedish Shelley-figure, and he used Stagnelius' poem Suckarnas jästär (Mystery of the Sighs) for a melodrama. In the spring of 1895 Sibelius composed *Serenade*, a large-scaled song for baritone and orchestra to Stagnelius' dithyramb with the same title.

Serenade is a poem of eight strophes on the poet's love: esoteric and sensual, hopeful and despairing but ever ecstatic in its possessedness. Only at nightfall does he dare to approach in his thoughts and dreams the Olympia whom he worships: *The day is fleeing the darkening zones/Bewail yet again, you languid tones/ Gently let your voice shake/ my Olympia's breast.*

The first two lines of the strophe each consist of four dactyls and the following two lines of two anapaests, with some exceptions allowed. Expressed in musical notation the first type corresponds to a quadruple time-signature, for example 4/4, in which each beat is ♩ (falling rhythm). The second type corresponds to a 2/4 time-signature with each beat ♪ (rising rhythm). Sibelius replaces the two continually shifting time-signatures with a single one: not "normal" waltz time 3/4, but 6/4 of the type ♩. This spacious time-signature — which in the sixth episode he expands with three quarter-notes — allows a freer treatment of the lengths of notes within a bar and thus makes it easier to cope with the duple and quadruple metres. This was Sibelius' stroke of genius which contributes to the extraordinary character of the composition.

The orchestra — double oboe, clarinet and bassoon, four horns and full strings — begins with an ethereal tremolo which shifts between the principal key of e minor and d-sharp minor, a chromatic key-relationship in the manner of Wagner. The vocal part progresses sometimes in agonized chromatic intervals and sometimes with a peakier line with larger intervals. *Lovingly nature and the night are wedded/ But your soul stands guard, you slave of Olympia.*

The distant tones of the horns interpret the inebriation of Tristan's night: "Ew'ge Had Nacht . . . Liebesnacht" followed by the curse of day: "Der öde Tag zum letzten Mal"? Had Sibelius' conflicting experiences of Wagner in Bayreuth and Munich in the summer of 1894 in spite of everything left traces in his musical soul?

The strings erupt in a furious tremolo to the blare of the brass at the poet's desperate question: "When shall I lie content at Olympias bosom?" In the time-signature of nine beats this line has been stretched to 39 crotchets — to magnificent effect! The *Serenade* dies away in mystical ppp horn notes, *The silvery light of the moon flows on the embrace/ Borrow your port from the lover, you dreams/ Follow a path to the heart/ And pray for me.*

Sibelius' *Serenade* remained unprinted and without an opus number. According to his journal he thought of revising it.

The song about the cross-spider forms part of Sibelius' music for Adolf Paul's play King Christian II Op. 27 (1898) where it is sung by the jester. The cross-spider, the symbol of evil, wants to catch people in its net. The monotonous aspects of the melody express this treacherous suggestive power. The song text was understood by the public as an allusion to the Czar's tightening grip on what was then the Grand Duchy of Finland.

Sibelius was a pantheist. Like Viktor Rydberg, the Swedish poet, he felt the presence of God throughout the universe. Sibelius set Rydberg's poem *På verandan vid havet** (On a veranda by the sea) which expresses the poet's belief in God alternating with his doubts. Sibelius composes each of the strophes in the form of a polyphonally chromatic prelude followed by a vocal recitative. In both of them the tritone interval is experienced as a symbol for the longing for God.

The first strophe expresses the "darkening (shining is a disastrous misprint) waves" sighs/ at reaching their goal/ merely an earthly coast/ not the coast of eternity". Only in the third strophe does the poet experience nature's yearning for eternity "as a presentiment of God". After the tritone jump from c to f sharp the voice rises to g and the tension finds its resolution. Is doubt replaced by faith?

In the autumn of 1909 Sibelius composed two songs with guitar accompaniment to Shakespeare's Twelfth Night which was played at the Swedish Theatre in Helsinki. The first of them, *Kom nu hit, död* (Come hither, death) is one of the peaks of his vocal production. Like the jester in the play, the composer sees through life's masquerade which is reflected in the three keys at intervals of a major third from each other. The tragedy rings out in e minor, the principal key, whose fundamental chord is followed by the deathly shadow of the chord of g-sharp minor. The vanity of life was shown in the tritone tension of the melodic line (e to a-sharp) which, is delineated against the tonic sixth chord's deceitful light — deceitful since the C major key is never definitely established.

Similar major-third relationships are also characteristic of the composer's second and fourth symphonies. Sibelius here projects his symphonic-harmonic thinking on a composition in song format.

Demanten på marssnön* (Diamond on the March snow) Op. 36 No. 6 (1900) was composed to a poem by J.J. Wecksell, a tragic Stagnelian figure in Finland's Swedish-language literature. The song is a splendid exponent of the Nordic romance style. The orchestra's introductory B major chord glimmers like an ice-crystal in the March sunlight, the soloist intones the melody whose original theme, both in contour and harmonization, portends the violin concertos *Adagio*. It is accompanied in the orchestra by a melisma which also returns in the coda. The "delightful fate" of the diamond is to shine in the radiance of the beloved and "to die when her smile is most beautiful".

Forsfararens brudar (The brides of the rider of the rapids) Op. 33, ballad for baritone or mezzo-soprano and orchestra, was composed in 1897, the same year that Sibelius completed the second and definitive version of the four Lemminkäinen legends Op. 22. For a text Sibelius employed August Ahlqvist-Oksanen's late-romantic mermaid poem, a rather pale literary counterpart to Böcklin's paintings.

Wilhelm, the rider of the rapids, takes his wife Anna to the Pyörtäjä rapids — the name alludes to the whirlpools. The boat hurries forward over the tops of the waves with the foam swirling round the stem. But the jealous maid of the rapids, the daughter of Wellamo, queen of the waves in the great Finnish epic poem *Kalevala*, is lying in wait in the depths. The boat is torn to pieces and the lovers disappear in the swirling foam. The vocal part, at times modally coloured, begins as a sort of recitative but soon flourishes into cantilena with magical results: for instance Anna's monologue "oi, kuinka kaunis on illan kuu", (Oh, how beautiful is the evening moon).

The orchestration is reminiscent of the Lemminkäinen legends. A fanfare-like four-note theme, which also appears in the tone poem *Lemminkäinen in Tuonela* (the realm of death), becomes a symbol for the demonic power of the rapids. When the soloist describes the love of the maid of the rapids for Wilhelm, the orchestral timbre gains an impressionistic glow. The lovers are drawn down into the depths to a chromatically falling chord of a diminished seventh in the manner of Liszt.

Höstkväll* (Autumn evening) Op. 38 No. 1 (1903) is, like *På verandan*, a setting of a poem by Viktor Rydberg in which the author's pantheistic view of life finds expression. In *Höstkväll* too the vocal part is formed as a recitative: "The sun goes down, and the

clouds meander in a melancholy mood". The latter line is quoted in a letter Sibelius wrote from Rapallo two years earlier: "The Mediterranean is in full storm, it is moonlight and 'the clouds meander in a melancholy mood' ". But in the song the mood is completely Nordic: "The whispering end of the day resounds sorrowfully. The rain falling on the rocks murmurs melancholy tales born of the veiled thoughts of the clouds which float round the earth". All this is reproduced in the vocal line's high-vaulted and often modally coloured phrases. Not coincidentally, the song is dedicated to the star Finnish soprano Aino Ackté. The piano part of the original is only done full justice in the composer's orchestral transcription.

The pantheistic confession rings out at the end where the solitary wanderer's soul feels "a harmony with the song which is heightened by the clear, starry night". That Sibelius should be inspired by this "mighty autumnal dirge" seems almost self-evident and the result is one of his finest songs.

Soluppgång* (Sunrise) Op. 37 No. 3 (1902) to a poem by Tor Hedberg wallows in impressionistic sounds. The poem catches the dawn: the eager knight listens at the window "for the sound of battle". The lyrical melody is exchanged for a proud fanfare both in the vocal part and in the piano and ends in a dissonant chord. But the harmonic order is restored by a "small, snow-white hand". The song culminates in a dissonant fanfare and dies away in a roseate haze of sounds.

Se'n har jag ej frågat mera* (Afterwards I asked no more) by Runeberg is one of the earliest songs of Opus 17 (1891-1904). It consists of a few simple phrases, redolent of fate, in the Doric mode, which yet suffice to portray a human destiny. Just as the poet Runeberg, Sibelius achieves monumentality even in the little format. The Finnish singer Ida Ekman, a pupil of Pauline Lucca in Vienna, sang it to Hanslick's accompaniment for Brahms who said of Sibelius: "Aus dem wird wat" (he'll become something).

Sibelius gave 1893 as the year in which he composed **Arioso** (J.L. Runeberg) for voice and piano. It is true that he started a song to Runeberg's poem about this time but probably got no further than the beginning. The song which now bears the title **Arioso** came into being in 1911 as an original composition for soprano voice and string orchestra. At the same time he transcribed the orchestral part for the piano. For publishing reasons he referred **Arioso** to his youthful production and gave it the opus number 3 in his intricate classification system.

Runeberg treats in his poem a simple theme: the girl is torn between her love of the boy and the duty of obedience to her mother. She comforts the rose which has withered in the winter morning: "Mourn not, mourn not you poor flower that your time of beauty has flown . . . you had your spring and your happiness before the cold of winter reached you". The fate of her heart was worse: "The boy's eye is its spring day and my mother's its winter".

This conflict of the heart inspired Runeberg to a monumental poem. It is typical that Sibelius set it to music in a grand "Orchesterlied" style. The polyphonal string part is as refined in tone and rhythm as the **Rakastava Suite** which appeared the same year.

Vären flyktar hastigt* (Spring flees) Op. 13 No. 4 was probably written in 1892. The treatment of form and theme reflects the passage from despair to hope in the poem. The girl's complaint that her beauty is fleeing just as fast as the spring is depicted in e-flat minor. The boy's hopeful answer in E-flat major appears as a psychological transformation.

Luonnotar, tone poem for soprano and orchestra was composed in 1913 to a text from Kalevala, the Finnish national epic. The tone poem can be considered a conclusion to the dark, introspective period of Sibelius' creativity which started in 1909 with the

string quartet *Voces intimae* and which includes the fourth symphony and the tone poem "The bard", an example of the music of expressive pauses in the composer's oeuvre.

It is symptomatic that Sibelius at this stage is no longer inspired by the tragic or adventurous heroes of the Kalevala such as Kullervo or Lemminkäinen. Now it is rather the portrayal of the creation of the skies which sets his creative phantasy in motion. In this cosmogonical myth there are elements of the ancient cosmogenic notions of many other peoples.

In the short orchestral introduction one seems to feel the noise of the universe in the string tremolo where even the basic theme of the tone poem is depicted. The soprano takes up the basic theme and elaborates on it in an epic-recitative manner. Modal aspects and an excursion from the principal theme of f-sharp minor to the tritone-related key of C major connects it with the world of the fourth symphony.

Luonnotar, the noble maiden, she was the daughter of the heavens,/ Long she lived chastely, kept sacred the promise of her virginity,/ there in the long farms of the air, the high plains of the heavens. — See, now she sinks down, she would rest among the waves on the face of the open sea, on the great wide waters. — Suddenly there came a fierce gust, violent storms from the east,/ which made the sea shudder violently, brought the waves into motion.

The waves of the sea fertilized the womb of the maiden — perhaps a parallel to the bible's account of how Mary became with child.

The vocal line in Sibelius' tone poem is now broken up into a series of strange sighing motifs, clearly using the weeping sequences of the Finnish rune singers as a source of inspiration. This section makes the utmost demands on the soloist, both as to hitting the note and as regards the range of the part which stretches up to a high d flat. *Oh, what a fate I am subject to . . . / Better far to live as the maid of the air.* The maiden's lament is accompanied by minor second-fifth on timpani, harps and strings, comparable to the shamanism in Stravinsky's Rite of Spring.

A sharply profiled expansion of the main theme, here with a typically Sibelian triplet leads to a development-like section. The maiden invokes the higher god Ukko who hears her prayer: *The gold-eyed duck came, the agile bird . . . / seeking a place for its nest, searching for a land to dwell in.* Our thoughts go to the book of Genesis where God's spirit moves upon the waters. The twilight tone of the music suddenly lightens, the flight of the bird is depicted in impressionistic tones even when the soloist reproduces the bird's complaint at never being able to find a nesting place: "No, never, No! No! No!" The *Nos* rise in thirds, the key modulates to b-flat minor and the recapitulation begins in — very freely treated — sonata form. In the Kalevala text the bird moans in the lofty sky: "If I build my house in the wind, if I make my nest in the waves — the wind knocks down my little house, the waves carry away my nest." The key modulates to b-flat minor and the tone poem culminates in the following recapitulation. What was at the start an epic recitative is now transformed into a dramatic vocal part in a grand operatic style. When this reaches its climax the song is suddenly interrupted by the clarinet theme noted above in lengthened note values and scored for full orchestra and it rises to an elemental *fff* explosion.

A rising theme on the piccolo cuts through the orchestral timbres and rises to the heights. The subsidiary theme of sighing motifs works its magic.

The bird makes its nest on the maiden's kneecap and begins to sit on its eggs. The moment of creation for the earth and the sky is approaching. The maiden's limbs

shudder, the bird's nest falls into the water and the eggs are broken. But the fragments are transformed into "beautiful things": *The lower half of the egg became mother earth below, / the upper half of the egg became the sky above.*

When the violin's high harmonics begin to sound on the final pages of the score, while timpani and harps radiate their archaic shimmer and the f-sharp minor of the final bars is changed to F-sharp major one can believe that one is listening to the music of the spheres which could as readily have been created in this age of astronauts.

Note: the asterisk following the title of the song indicates that the song was originally composed for solo voice and piano accompaniment which was later transcribed for orchestra by the composer.

MARI ANNE HAGGANDER, soprano, studied at the Gothenburg Opera School and with Ingall Lindén. She was engaged by the Stockholm Opera and is today one of the leading figures in the new generation of Swedish singers winning acclaim far beyond Sweden's frontiers. In 1980 she appeared in Bonn and at the Buxton Festivals. In the spring of 1981 Mari Anne Häggander sang Mimi in *La Bohème* at the Stockholm opera, whilst her debut as Eva in the *Meistersinger* at the Bayreuth Festival the same summer was also a great success. In addition to these major operatic roles Mari Anne Häggander has also won acclaim as a singer of romances with pianists Ralf Gothóni and Lars Roos.

On the same label: **BIS-LP-250.**

JORMA HYNINEN, baritone, was born in Leppävirta, Finland. After training at the Sibelius Academy in Helsinki he continued his studies in Rome and Salzburg. In 1969 he won the major Finnish singing competition and two years later the corresponding Scandinavian one. He made his concert début in 1970 and was engaged by the Finnish National Opera in the same year. Every year he takes part in the Savonlinna Festival and appears as guest soloist at a number of major opera houses, including Vienna, La Scala Milan, Paris and Munich. In recent years Jorma Hynninen has also made guest appearances in America, including the New York and Chicago opera houses. He is now also artistic director of the Helsinki opera.

On the same label: **BIS-LP-88,250,279/80.**

JORMA PANULA (b. 1930) is one of Finland's most well known conductors. During the fifties he was active in the theatrical and operatic worlds. After a few years at the Finnish National Opera Panula became director of the Turku City Orchestra. From 1965-72 he was chief conductor of the Helsinki City Orchestra. He has also held the position of chief conductor in Aarhus, Denmark. He is currently professor of conducting at the Sibelius Academy in Finland and the State College of Music in Stockholm.

Jorma Panula also enjoys working with musicals, ballet and jazz and he both arranges folk music and composes himself.

On the same label: **BIS-LP-149,218,265.**

Redan i sin ungdom fascinerades Sibelius av högromantikern Erik Johan Stagnelius (1793-1823), den svenska diktningens Shelley-gestalt, och nyttjade hans dikt Suckarnas mystär för en melodram. Våren 1895 komponerade Sibelius *Serenad*, en sång i stort format för baryton och orkester till Stagnelius dityramb med samma titel.

Serenad är en dikt i åtta strofer om poetens kärlek: esoterisk och sinnlig, hoppfull och förtvivlad, men alltid extatisk in till besatthet. Först vid nattens inbrott dristar han sig att nalkas den tillbedda, Olympia, i sina tankar och drömmar: *Dagen förlåter de mörk-nande zoner/ Klagen då åter, I småktande toner/ Ljuvt skake er röst/ min Olympias bröst.*

De två första raderna i strofen består envar av fyra daktyler, de två följande av två anapester, med vissa tillåtna undantag. Uttryckt i notvärden motsvaras den första radtypen av en fyrdelt taktart, exempelvis 4/4, där varje takt del = ♩ (fallande rytm) den andra analogt av 2/4, varje takt del = ♩ (stigande rytm). Sibelius ersätter de två växlande taktarterna med en enda, dock icke med valsens "normala" 3/4, utan med 6/4, av typen ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Denna spatioösa taktart — som han i sjätte episoden vidgar med ytterligare tre fjärdedelar — medger en friare behandling av tonernas inbördes längd i en takt och underlättar sålunda anpassningen till diktens två- och fyrdelade meter. Detta var Sibelius' genistreck, som bidrar till kompositionens fantastiska karaktär.

Orkestern — oboe, klarinett, fagott, i dubbel besättning, fyra horn och fullständig sträcksektion — börjar med ett eteriskt tremolo, växlande mellan huvudtonarten e-moll och diss-moll, ett kromatiskt tonartförhållande å la Wagner. Vokalpartiet framskrider än i kvalfullt kromatiska tonsteg, än med "toppigare" kontur i större intervall. *Kärligt Naturen och natten förmlas/ Dock vakar din själ du Olympias träl.*

Tolkar de fjärran hornklangerna någonting likt Tristan-nattens rus: "Ew'ge Nacht . . . Liebesnacht" — följt av dagens förbannelse: "Der öde Tag zum letzten Mal"? Hade Sibelius' motstridiga Wagner-upplevelser i Bayreuth och München sommaren 1894 trots allt avsatt spår i hans musikersjäl?

Strakarna bryter ut i ett rasande tremolo till bleckets dan vid poetens desperata fråga: "När vilår jag varm vid Olympias barm?" I den niodelta taktarten har denna replik tänts ut till 39 fjärdedelar — med grandios effekt! Serenaden dör bort i mystiska ppp hornklanger, *Månen beströmmar med silverljus famnen/ Lånen I drömmar av älskaren hamnen/ Till hjärtat en stig/ Gån och bedjen för mig.*

Sibelius' *Serenad* förblev utan opusnummer och otryckt. Enligt dagboken övervägde han att omarbeta den.

Sången om korsspindeln ingår i Sibelius' scenmusik till Adolf Pauls skådespel *Kung Kristian II* op. 27 (1898), där den sjungs av Narren. Korsspindeln, ondskans symbol, vill snärja människan i sitt nät. De monotona dragen i melodin uttrycker denna dolska suggestionskraft. Sångtexten uppfattades av publiken som en anspelning på tsarregimens hårdnande grepp om dåvarande storfurstendömet Finland.

Sibelius var panteist. Liksom Viktor Rydberg, den svenske diktaren, anade även han Guds närvaro i hela universum. Sibelius tonsatte Rydbergs dikt *På verandan vid havet** som ger uttryck åt skaldens gudstro blandad med tvivel. Sibelius tonsätter envar av de tre stroforna i form av ett polyfont kromatiskt förspel, åtföljt av ett vokalt recitativ. I båda kunde tritonuss-intervallen uppfattas som en symbol för gudslängtan.

Den första strofen uttrycker de "skymnande" ("skimrande" är ett fatalt tryckfel) böljornas suck/ att vid målet de hunnit/ endast en jordisk kust/ icke det evigas strand". Först i den tredje strofen upplever diktaren naturens evighetssträngtan "som i aning om Gud". Efter tritonussprånget c-fiss höjer sig stämman till g och spänningen får sin utlösning. Förbyts tvivlet till tro?

Hösten 1909 komponerade Sibelius två sånger med gitarrackompanjemang till Shakespeares Trettondagsgästnatt som uppfördes på Svenska teatern i Helsingfors. Den första av dem, *Kom nu hit, död*, är en av topparna i hans vokalaproduktion. Likt narren i pjäsen genomskadar tonsättaren livets maskspel, som återspeglas i tre tonarter på stortersens avstånd från varandra. Tragiken klingar i e-moll, huvudtonarten, vars grundtrekläng åtföljs av giss-molltreklängens dödsckugga. Tillvarons färfärlighet kunde återges i den melodiska linjens tritonuspänning e - aiss som avtecknar sig mot C-dur tonikasextackordets bedrägliga ljus — bedrägligt, eftersom C-dur tonarten inte etableras definitivt.

Liknande stortersrelationer kännetecknar för övrigt även tonsättarens andra och fjärde symfoni. Sibelius projicerar sålunda här sitt symfoniskt-harmoniska tänkande på en komposition i lied-format.

Demanten på marssnön*, op. 36 nr 6 (1900) är komponerad till en dikt av J.J. Wecksell, en tragisk Stagnelius-gestalt i Finlands svenska litteratur. Sången är en förnämlig exponent för nordisk romansstil. Orkesterns inledande B-dur trekläng skimrar som en iskristall i marssol, solisten intonerar melodin, vars begynnelsemotiv både i fråga om kontur och harmonisering förbeäder violinkonsertens Adagio. Det beledsagas i orkestern av en melisma, som återkommer även i codan. Demantens "sköna lott" blir att stråla i den älskades solglans och "dö när skönest hon ler".

Forsfararens brudar op. 33, ballad för baryton eller mezzosopran och orkester, är komponerad år 1897, samma år som Sibelius fullbordade den andra och definitiva versionen av de fyra Lemminkäinen-legenderna op. 22. Som text nyttjade Sibelius August Ahlqvist-Oksanens senromantiska sjöjungfrupoem, en något blek litterär pendang till Böcklins målningar.

Forsfararen Wilhelm tar sin brud Anna till Pyörtjäja fors — namnet associerar till vattenvirvlar. Baten ilar fram över vagkammarna med skummet yrande kring stäven. Men den svartsjuka forsjungfrun, dotter till Wellamo, vagornas drottning i det finska nationalsåget Kalevala, lurar i djupet. Baten slås i spillror och de älskande förgas i skumvirvlar. Det ställvis modalt kolorerade vokalpartiet börjar recitativartat, men blommar snart upp i en cantilena med magisk verkan exempelvis i Annas monolog "Oi, kuinka kaunis on illan kuu", Ack, hur skön är icke aftonens mane.

Instrumenteringen påminner om Lemminkäinen-legenderna. Ett fanfarartat fyrtons-motiv, förekommer även i tondikten Lemminkäinen i Tuonela (dödsriket), blir en symbol för forsens demoniska makt. När solisten beskriver forsjungfruns kärlek till Wilhelm, får orkesterklangen ett impressionistiskt skimmer. De älskande sugts ned i djupet till kromatiskt fallande förminskade septimackord à la Liszt.

Höstkväll* op. 38 nr 1 (1903) är liksom på verandan vid havet komponerad till en dikt av Viktor Rydberg, där författarens panteistiska livsåskådning kommer till uttryck. Även i Höstkväll är sangstämman utformad som ett recitativ: "Solen går ned, och molnen vandra med vefullt sinne." Den senare raden finns citerad i ett brev som Sibelius skrev från Rapallo två år tidigare: "Medelhavet stormar som bäst, det är mänsken och 'molnen vandra med vefullt sinne'." Men i sången är stämningen helt nordisk: "Dagens viskande avsked tonar sorgset, regnets fall på hållarna sorlar av vemodsågner, födda av molnens jordkringsvävande skumma tankar." Allt detta återges i sangstämman högt välvda, ofta modalt kolorerade bagar. Inte för ro skull är sången tillagd den finska sopranstjärnan Aino Ackté. Originallets klaversats kommer till sin fulla rätt först i tonsättarens orkestertranskription.

Den panteistiska beaktelsen klingar i slutet, där den ensamme vandrarens själ känner "en samklang med sången som höjes av stjärnklar natt". Att Sibelius skulle inspirera

ras av denna "höstens väldiga sorgedikt" verkar närapå självklart, och resultatet blev en av hans finaste sånger.

Soluppgång* op. 37 nr 3 (1902) till en dikt av Tor Hedberg badar i impressionistiska klanger. Dikten fangar gryningsstunden: den dädlystne riddaren lyssnar vid fönstret "efter stridens larm". Den lyrika melodin förbyts till en stolt fanfar både i sangstämmen och i klaveret och utmynnar i ett dissonerande akord. Men den harmoniska välklangen återställs av en "smal och snövit hand". Sängen kulminerar i en dissonerande fanfar och dör bort i ett gyllenrött tonskimmer.

Till de tidigaste sångerna i opus 17 (1891-1904) hör **Se'n har jag ej frågat mera*** (Runeberg). Den består av några enkla ödestunga fraser i dorisk kyrkoton, vilka likväl är tillräckliga för att teckna ett människöde. Liksom textdiktaren Runeberg uppnår Sibelius monumentalitet även i det lilla formatet. Den finska sångerskan Ida Ekman, elev till Pauline Lucca i Wien, sjöng den till Hanslicks ackompanjering för Brahms, som yttrade sig om Sibelius: "Aus dem wird wat", "av den blir det något".

Som kompositionens för Arioso (J.L. Runeberg), för sångröst och piano, uppgav Sibelius 1893. Faktiskt påbörjade han kring denna tidpunkt en sång till Runebergs dikt, men kom troligen inte längre än till ansatsen. Den sång som nu bär titeln Arioso tillkom år 1911 i original för sopranstämma och stråkorkester. I samma svep transkriberade han orkesterparten för klaver. Av förlagstekniska skäl hänförde han Arioso till sin ungdomsproduktion och gav den vid det intrikata utarbetandet av sin verkförteckning opusnumret 3.

Runeberg behandlar i sin dikt ett enkelt tema: flickan slits mellan sin kärlek till gossen och sin lydnadssplittrig gentemot modern. Hon tröstar rosen, som vissnat i vintermorgonen: "Sörj ej, sörj ej arma blomma att din sköna tid förflutit . . . du har ägt din vår och glädje innan vinters köld nådde." Hennes eget hjärtas öde var värre: "Gossens öga är dess vårdag och min moders är dess vinter."

Denna hjärtats konflikt har inspirerat Runeberg till en monumental dikt. Det är typiskt att Sibelius tonsätter den i stor "Orchesterlied"-stil. Den polyfona sträkfakturen klingar klangligt och rytmiskt lika raffinerad som i den samma är tillkomna Rakastaviviten.

Våren flyktar hastigt* (Runeberg) op. 13 nr 4 tillkom antagligen 1892. Formgivningen och motivbehandlingen speglar övergången från misströstan till hoppfullhet i dikten. Flickans klagan över att hennes skönhet flyktar lika hastigt som våren tecknar Sibelius i ess-moll. Gossens hoppfulla svar i Ess-dur upplever man som en psykologisk transformation.

Luonnotar, op. 70, tondikt för sopran och orkester, är komponerad 1913 till text ur Kalevala, det finska nationaleposet. Tondikten kan betraktas som en avslutning på den mörka, inätvända period i Sibelius' skapande som inleddes 1909 med stråkkvartetten *Voces intimae* och omfattar även fjärde symfonin och tondikten *Barden*, ett exempel på de talande pausernas musik i tonsättarens produktion.

Det är symptomatiskt, att Sibelius i detta stadium inte längre inspireras av tragiska eller äventyrliga kalevalahjäaltar såsom Kullervo och Lemminkäinen. Nu är det i stället skildringen av jordens himnialvets skapelse som sätter hans skapande fantasi i rörelse. I denna kosmogoniska myt ingår drag ur många andra folks urgamla kosmogoniska föreställningar.

I den korta orkesterintroduktionen tycker man sig förnimma universums brus i stråkarnas tremolo, där även tondiktens grundmotiv avtecknar sig. Sopranen tar upp grundmotivet och spinner vidare på det i episkt-recitativ stil. Modala drag och en utvik-

ning från huvudtonarten fiss-moll till den tritonusbessläktade C-dur anknäyer till fjärde symfonins värld.

Luonnot, den ädla ungmön, hon var himlarymdens dotter, / Längte levde hon i kyshhet, höll i helgd sitt ungmölofte, / där på luftens långa gårdar, himlarymdens höga slätter. . . Se, nu sänker hon sig neder, hon vill vila ibland vågor/ på det öppna havets yta, på de stora vida vattnen. . . . Plötsligt kom en kraftig kastvind, våldsamt väder ifrån öster, / som kom sjön att sjuda mäktigt, bragte böljorna i svallning.

Havets böljor befruktade jungfruns sköte — måhända en parallell till bibelns berättelse om hur jungfru Maria blev havande genom obefläckad avlelse.

Den vokala linjen i Sibelius' tondikt spjälks nu upp i en serie egenartade suckmotiv, tydligen med de finska runosångerskornas gråtkväden som inspirationskälla. Detta avsnitt ställer de högsta krav på solisten, både ifråga om tonträffning och stämmans tonomfång ända upp till trestrukna dess. *Ack, vad har jag råkat ut för . . . / Bättre vore det förvisso att som luftens ungmö leva. Jungfruns klagan ackompanjeras av pukornas, harpornas och stråkarnas liten sekund-kvint, ett motstycke till sjamanismen i Stravinskys Varoffer.*

En skarpt profilerad utvidgning av huvudmotivet, här med en vidhängande typisk Sibelius-triol, leder till ett genomföringsartat avsnitt. Jungfrun åkallar överguden Ukko, som hör hennes bön: *Knipan kom, den flinka fågeln . . . / sökande ett rum för redet, letande ett land att bo på. Här går tanken till Bibelns Genesishok, där Guds ande rör sig över vattnet. Skymningsklangen i musiken ljusnar plötsligt, fågelns flykt återges i impressionistiska tongångar även då solisten återger fågelns klagan över att aldrig finna en häckningsplats: "Nej, aldrig, Nej! Nej! Nej! Nej! Nej-tropen stiger tersvis i höjden, tonarten modulerar till b-moll och reprisdelen börjar i den — mycket fritt behandlade — sonatformen. I Kalevalatexten jämrar sig fågeln i högan sky: "Bygger jag i vind mitt viste, ibland böljorna min boning/ vinden stjälpes lilla vistet, boningen förs bort av böljan". Tonarten modulerar till b-moll och tondikten kulminerar i den följande repetitionsdelen. Vad som i början var ett episkt recitativ förvandlas nu till en dramatisk vokalsats, i stor operastil. När denna når sin höjdpunkt avbryts sången plötsligt av det tidigare nämnda klarinettmotivet, i förstörade notvärden och instrumenterat för full orkester, och stegras till ett elementärt fff-utbrott.*

Ett stigande tema i piccoloflöjten skär igenom orkesterns klangmassa och stiger mot höjden. Det av suckmotiv sammansatta sidotemat utövar sin magiska verkan.

Fågeln reder sitt näste på jungfruns knäskål och börjar ruva på äggen. Jordens och himlavalvets skapelsestund nalkas. Det rister i jungfruns lemmar, fågelboet stjälpes ned i vattnet och äggen krossas. Men skärvorna förvandlas till "sköna ting": *Neдре halvan utav ägget blir till moder Jord därnedan, / övre halvan utav ägget blir till himmelen därövan.*

Då violinernas höga flageolet-toner börjar klinga på de sista partitursidorna, alltmedan pukor och harpa utstrålar sitt arkaiska skimmer och fiss-moll i sluttakterna förbyts till Fiss-dur tycker man sig lyssna till sfärernas musik, som lika gärna kunde ha uppstått i astronauternas tidsålder.

Prof. Erik Tawaststjerna

Obs.: Asterisken efter en sångtitel anger, att sången ursprungligen komponerats för solöstämman med pianoackompanjemang, vilket av tonsättaren senare transkriberats för orkester.

MARI ANNE HÄGGANDER, sopran, studerade vid operaskolan i Göteborg och för Ingalill Lindén. Hon engagerades till Stockholmsoperan och är idag en av de främsta i den nya generationen av svenska sångare som håller på att vinna berömmelse långt utanför Sveriges gränser. Från 1980 strömmade erbjudanden från kontinenten och England till. Det blev först Bonn, sedan festspelen i Buxton. Våren 1981 sjöng Mari Anne Häggander Mimi i La Bohème på Stockholmsoperan. Hennes debut som Eva i Mästersångarna vid Bayreuthfestspelen samma sommar blev en stor framgång. Vid sidan av de stora operapartierna har Mari Anne Häggander också blivit mycket uppmärksammat som romanssångerska tillsammans med pianister som Ralf Gothóni och Lars Roos. På samma skivmärke: **BIS-LP-250**.

JORMA HYNNINEN, baryton, är född i finska Leppävirta. Efter studier vid Sibelius-akademien i Helsingfors har han utbildat sig vidare i Rom och Salzburg. År 1969 vann Hynninen den stora finska sångartävlingen och vann två år senare den stora skandinaviska tävlingen. Han konsertdebuterade 1970 och engagerades till Finska Nationaloperan samma år. Varje år medverkar han i festspelen i Savonlinna och han är verksam som gästsolist vid ett flertal stora operascener, däribland operorna i Wien, La Scala i Milano, Parisoperan, Münchenoperan. De senaste åren har Hynninen också gästengagerats till scener i USA, bl.a. i New York och Chicago. Han är också numera operachef vid Helsingforsoperan. På samma skivmärke: **BIS-LP-88,250,279/80**.

JORMA PANULA (f 1930) är en av Finlands mest kända dirigenter. Han var på femtiotalet aktiv i teater- och operettvärlden. Efter ett par år på Finska Nationaloperan blev han ledare för Åbo Stadsorkester. 1965-72 var han chefsdirigent för Helsingfors stadsorkester. Han har också varit chefsdirigent i Aarhus, Danmark. Han är professor i dirigering vid Sibelius-Akademien och Musikhögskolan i Stockholm.

Vid sidan av den klassiska musiken ägnar sig Jorma Panula också gärna åt musical, balett och jazzmusik och han både arrangerar folkmusik och komponerar själv. På samma skivmärke: **BIS-LP-149,218,265**.

Bereits in seiner Jugend war Sibelius vom Hochromantiker Erik Johan Stagnelius (1793-1823) fasziniert, der Shelley-Gestalt der schwedischen Dichtung, und er verwendete dessen Gedicht Suckarnas mystär (Geheimnis der Seufzer) für ein Melodram. Im Frühling 1895 komponierte Sibelius die **Serenade**, ein Lied im großen Format für Bariton und Orchester zu Stagnelius' gleichnamiger Dithyrambe.

„Serenade“ ist ein Gedicht in acht Strophen von der Liebe des Dichters: esoterisch und sinnlich, hoffnungsvoll und verzweifelt, stets aber bis ins Versessene ekstatisch. Erst bei Einbruch der Nacht traut er sich, in seinen Gedanken und Träumen sich der Anbeteten Olympia zu nähern.

Die ersten beiden Zeilen der Strophe bestehen aus je vier Daktylen, die zwei folgenden aus zwei Anapäst, mit gewissen erlaubten Ausnahmen. In Notenwerten ausgedrückt entspricht dem ersten Zeilentyp ein Vierertakt, beispielsweise 4/4, wo jeder Takteil = $\frac{1}{4}$ (fallender Rhythmus), in analoger Weise dem zweiten ein 2/4, jeder Takteil = $\frac{1}{2}$ (steigender Rhythmus). Sibelius ersetzt die beiden wechselnden Taktarten durch eine einzige, allerdings nicht durch die „normalen“ 3/4 des Walzers, sondern durch 6/4, des Typus $\frac{6}{4}$. Diese spatiose Taktart — die er in der sechsten Episode um weitere drei Viertel erweitert — erlaubt eine freiere Handhabung der Längen der Töne eines Taktes untereinander und erleichtert somit die Anpassung an das zwei- bzw. viergeteilte Metrum des Gedichtes. Dieser Geniestreich von Sibelius trägt zum phantastischen Charakter der Komposition bei.

Das Orchester — Oboe, Klarinette, Fagott (alle doppelt besetzt), vier Hörner und komplette Streicher — beginnt mit einem ätherischen Tremolo, das zwischen der Haupttonart e-Moll und dis-Moll wechselt, ein chromatisches Tonartenverhältnis Wagnerscher Art. Die Vokalstimme schreitet vorwärts, hier in qualvoll chromatischen Intervallen, dort mit „eckigeren“ Umrissen in größeren Intervallen: Natur und Nacht werden lieblich vermählt.

Interpretieren vielleicht die fernen Hornklänge so etwas wie den Rausch der Tristan-Nacht: „Ew'ge Nacht . . . Liebesnacht“ von dem Fluch des Tages gefolgt: „Der öde Tag zum letzten Mal?“ Hatten Sibelius' zwiespältige Wagner-Erlebnisse in Bayreuth und München im Sommer 1894 trotz allem Spuren in seiner Musikerseele hinterlassen?

Zum Getöse des Bleches brechen die Streicher in ein rasendes Tremolo aus, bei der desperaten Frage des Dichters: „Wann werde ich warm am Busen der Olympia ruhen?“ Im Neunertakt wurde diese Frage auf 39 Viertelnoten ausgedehnt — mit grandiosem Effekt! Die Serenade erlischt in mystischen Hornklängen ppp: „Der Mond überströmt mit Silberlicht den Schoß, Ihr Träume, leih' vom Liebhaber seine Gestalt, Einen Pfad zum Herzen, Geht und betet für mich.“

Sibelius' Serenade blieb ohne Opuszahl und ungedruckt. Laut Tagebuch erwog er es, sie umzuarbeiten.

Das Lied von der Kreuzspinne ist ein Teil von Sibelius' Bühnenmusik zu Adolf Pauls Schauspiel Kung Kristian II. Op. 27 (1898), wo es vom Narren gesungen wird. Die Kreuzspinne, Symbol des Bösen, will den Menschen in ihrem Netz verwickeln. Die monotonen Züge der Melodie drücken diese tückische Suggestionskraft aus. Der Liedtext wurde vom Publikum als Anspielung auf den immer härteren Griff des Zarenregimes um das damalige Großfürstentum Finnland aufgefaßt.

Sibelius war pantheist. Wie auch Viktor Rydberg, der schwedische Dichter, ahnte er Gottes Gegenwart im ganzen Weltall. Sibelius vertonte Rydbergs Gedicht *På verandan vid havet** (Auf der Veranda am Meer), in dem der mit Zweifel gemischte Gottesglaube des Dichters zum Ausdruck kommt. Sibelius vertont jede der drei Strophen in der Form eines polyphon chromatischen Vorspiels, von einem vokalen Rezitativ gefolgt. In beiden könnten die Tritonus-Intervalle als Symbole der Gottessehnsucht aufgefaßt werden.

Die erste Strophe drückt den Seufzer der Wellen aus, wenn sie an ihrem Ziel nur eine irdische Küste, nicht das Ufer des Ewigen finden. Erst in der dritten Strophe erlebt der Dichter die Ewigkeitssehnsucht der Natur als eine „Ahnung vom Gott“. Nach dem Tritonusprung c-fis erhöht sich die Stimme auf g und die Spannung wird aufgelöst. Wird der Zweifel in Glauben verwandelt?

Im Herbst 1909 komponierte Sibelius zwei Lieder mit Gitarrenbegleitung zu Shakespeares Twelfth Night, das im Schwedischen Theater zu Helsinki aufgeführt wurde. Das erste von ihnen, *Kom nu hit, död* (Komm nun her, Tod), ist einer der Gipfelpunkte seines vokalen Schaffens. Wie der Narr im Theaterstück durchschaut der Komponist das Maskenspiel des Lebens, das in drei Tonarten im Abstand großer Terzen gespiegelt wird. Die Tragik ertönt in e-Moll, der Haupttonart, deren Grunddreiklang vom Todesschaten des gis-Moll-Dreiklanges gefolgt wird. Die Nichtigkeit des Daseins könnte in der Tritonus-Spannung c-fis der melodischen Linie, die sich gegen das trügerische Licht des Tonika-Sextakkordes C-Dur abzeichnet — trügerisch, da die Tonart C-Dur nicht endgültig etabliert wird.

Ähnliche Großterzverhältnisse kennzeichnen übrigens auch die zweite und vierte Sinfonie des Komponisten. Somit projiziert hier Sibelius sein sinfonisch-harmonisches Denken auf eine Komposition im Liedformat.

Demanten på marssnön* (Der Demant auf dem Märzschnee) Op. 36:6 (1900) wurde zu einem Gedicht von J.J. Wecksell komponiert, einer tragischen Stagnelius-Gestalt der schwedischen Literatur Finnlands. Das Lied ist ein hervorragender Vertreter des nordischen Liedstils. Der einleitende Orchesterdreiklang B-Dur schillert wie ein Eiskristall in der Märzsonne, der Solist intoniert die Melodie, deren Anfangsmotiv sowohl hinsichtlich der Umrisse als auch der Harmonisierung das Adagio des Violinkonzerts ankündigt. Es wird im Orchester von einer auch in der Coda wiederkehrenden Melisma begleitet. Das „schöne Los“ des Demants ist, im Sonnenglanz der Geliebten zu strahlen und zu „sterben, wenn am Schönsten sie lächelt“.

Forsfararens brudar (Die Bräute des Flußfahrers) Op. 33, Ballade für Bariton oder Mezzosopran und Orchester, wurde 1897 komponiert, im selben Jahre, in dem Sibelius die zweite und endgültige Fassung der vier Lemminkäinen-Legenden Op. 22 vollendete. Als Text verwendete er das spätromantische Meerjungferngedicht von August Ahlqvist-Oksanen, ein etwas blasses literarisches Gegenstück von Böcklins Gemälden.

Der Flußfahrer Wilhelm bringt seine Braut Anna zu den Stromschnellen von Pyörtäjä. Das Boot eilt über die Wogen, der Schaum füllt die Luft. In der Tiefe lauert aber die eifersüchtige Stromschnellenjungfrau, die Tochter der Wellamo, der Königin der Wogen im finnischen Nationalepos Kalevala. Das Boot zerschellt und die Liebenden kommen in den Stromschnellen um. Der stellenweise modal kolorierte Vokalpart beginnt rezitativisch, blüht aber bald in einer Kantilene auf, deren magische Wirkung beispielsweise im Monolog der Anna zum Vorschein kommt: „Oi, kuinka kaunis on illan kuu“ (Ach, wie schön ist doch der Abendmond).

Die Instrumentation erinnert an die Lemminkäinen-Legenden. Ein fanfarenhaftes Viertonmotiv, das auch in der Tondichtung Lemminkäinen in Tuonela (das Todesreich) vorkommt, wird zum Symbol der dämonischen Macht der Stromschnellen. Wenn der Solist die Liebe der Stromschnellenjungfrau zu Wilhelm beschreibt, bekommt der Orchesterklang einen impressionistischen Schimmer. Die Liebenden werden in die Tiefe gezogen zu chromatisch fallenden, verminderten Septakkorden Lisztscher Art.

Höstkväll* (Herbstabend) Op. 38:1 (1903) wurde wie *På verandan vid havet* zu einem Gedicht von Viktor Rydberg komponiert, wo die pantheistische Weltanschauung des Dichters zum Ausdruck kommt. Auch in *Höstkväll* wurde die Singstimme rezitativisch

gestaltet: „Die Sonne geht unter, und die Wolken wandern mit Schmerzen im Sinne“. Diese Zeile wurde in einem Brief zitiert, den Sibelius zwei Jahre früher aus Rapallo geschickt hatte, und wo er die Wolken auf das Mittelmeer bezog. Im Lied ist aber die Stimmung völlig nordisch: wehmütiger Abschied, der Regen auf den Felsen, die düsteren Gedanken der Wolken. Alles wird in den hoch gewölbten, häufig modal kolorierten Bögen der Singstimme geschildert. Nicht ohne Grund wurde das Lied der hervorragenden finnischen Sopranistin Aino Ackté gewidmet. Der Klaviersatz des Originals kommt erst in der Orchesterfassung des Komponisten voll zur Geltung.

Das pantheistische Bekenntnis ertönt am Schluß, wo die Seele des einsamen Wanderers einen „Einklang mit dem Lied, das von sternklarer Nacht eingehüllt wird“ empfindet. Daß Sibelius von diesem „gewaltigen Trauergedicht des Herbstes“ inspiriert werden sollte, scheint nahezu selbstverständlich, und das Ergebnis wurde eines seiner schönsten Lieder.

Soluppgång* (Sonnenaufgang) Op. 37:3 (1902) zu einem Gedicht von Tor Hedberg schweigt in impressionistischen Klängen. Das Gedicht erfaßt die Morgendämmerung: der tatendurstige Ritter lauscht am Fenster „nach dem Lärm des Kampfes“. Die lyrische Melodie verwandelt sich in eine stolze Fanfare sowohl in der Singstimme als auch im Klavier und mündet in einen dissonanten Akkord. Der harmonische Wohlklang wird aber von „schmäler und schneeweißer Hand“ wieder hergestellt. Das Lied kulminiert in einer dissonanten Fanfare und erlischt in einem goldroten Tonschimmer.

Zu den frühesten Liedern des Op. 17 (1891-1904) gehört *Se'n har jag ej frågat mera** (Dann fragte ich nicht mehr; Runeberg). Es besteht aus einigen schlichten, schicksalhaften Phrasen in dorischer Kirchentonart, die aber genügen, um ein Menschenschicksal zu zeichnen. Wie der Textdichter Runeberg erreicht Sibelius auch im Kleinformat eine Monumentalität. Die finnische Sängerin Ida Ekman, eine Schülerin von Pauline Lucca in Wien, sang es zu Hanslicks Begleitung Brahms vor, der über Sibelius sagte: „Aus dem wird was“.

Als Kompositionsjahr für Arioso (J.L.-Runeberg) für Singstimme und Klavier gab Sibelius 1893 an. Um diese Zeit begann er tatsächlich ein Lied zu Runebergs Gedicht, aber wahrscheinlich kam er nicht über den Anfang hinaus. Das Lied, das jetzt den Titel Arioso trägt, entstand 1911 im Original für Sopran und Streichorchester. Gleichzeitig transkribierte er den Orchesterpart für Klavier. Aus verlagstechnischen Gründen bezeichnete er Arioso als Jugendwerk und gab dem Lied bei der komplizierten Arbeit mit seinem Werkverzeichnis die Opuszahl 3.

In seinem Gedicht behandelt Runeberg ein schlichtes Thema: das Mädchen wird zwischen der Liebe zum Jungen und der Gehorsamspflicht der Mutter gegenüber hin und her gerissen. Sie tröstet die im Wintermorgen verwelkte Rose: Traure nicht, daß deine schöne Zeit vergangen ist . . . du besaßest Frühling und Freude bevor dich die Kälte des Winters erreichte. Das Schicksal ihres eigenen Herzens war schlimmer: Das Auge des Jungen ist sein Frühlingstag, das Auge meiner Mutter sein Winter.

Dieser Konflikt des Herzens inspirierte Runeberg zu einem monumentalen Gedicht. Es ist typisch, daß die Vertonung von Sibelius im großen Orchesterlied-Stil erfolgt. Die polyphone Streicherfaktur klingt klanglich und rhythmisch genauso raffiniert wie in der im selben Jahre entstandene Rakastava-Suite.

Vären flyktar hastigt* (Der Frühling entschwindet schnell; Runeberg) Op. 13:4 entstand vermutlich 1892. Die Formgebung und die Motivbehandlung spiegeln den Übergang von der Mutlosigkeit zur Hoffnung im Gedicht. Sibelius zeichnet die Klage darüber, daß ihre Schönheit genau so schnell entschwindet, wie der Frühling, in es-Moll. Man erlebt die hoffnungsvolle Antwort des Jungen (Es-Dur) als psychologische Transformation.

Luonnotar Op. 70, Tondichtung für Sopran und Orchester, wurde 1913 zu einem Text aus Kalevala komponiert, dem finnischen Nationalepos. Die Tondichtung kann als Abschluß der dunklen, in sich gekehrten Periode in Sibelius' Schaffen betrachtet werden, die 1909 mit dem Streichquartett *Voces intimæ* begann, und die auch die vierte Sinfonie und die Tondichtung *Barden* umfaßt, ein Beispiel der Musik der vielsprachigen Pausen im Schaffen des Komponisten.

Symptomatisch ist, daß Sibelius in diesem Stadium nicht mehr seine Inspiration von tragischen oder abenteuerlichen Kalevalahelden wie Kullervo oder Lemminkäinen holt. Jetzt wird stattdessen seine schöpferische Phantasie von der Schilderung der Schöpfung der Erde und des Himmelsgewölbes in Bewegung gesetzt. Dieser kosmogonische Mythos beinhaltet Züge aus den uralten Vorstellungen vieler anderer Völker.

In der kurzen Orchestereinleitung glaubt man, im Tremolo der Streicher das Rauschen des Universums zu empfinden, wo sich auch das Grundmotiv der Tondichtung abzeichnet. Der Sopran nimmt das Grundmotiv auf und entwickelt es im episch-rezitativischen Stil. Modale Züge und eine Abweichung aus der Haupttonart fis-Moll zur tritonusverwandten C-Dur knüpfen an die Welt der vierten Sinfonie an.

Luonnotar, die edle Jungfer, war die Tochter des Himmelsraumes. Lange lebte sie keusch, hielt ihr Jungferversprechen heilig, in den langen Höfen der Luft, den hohen Ebenen des Himmelsraumes . . . Seht, jetzt kommt sie herab, sie möchte in den Wogen ruhen, auf der Fläche des offenen Meeres, auf den großen weiten Wässern . . . Plötzlich kam ein kräftiger Windstoß, ein gewaltiges Wetter aus dem Osten, das den See in mächtige Bewegung brachte, die Wogen ins Wallen.

Die Wogen des Meeres befruchteten den Schoß der Jungfer — vielleicht eine Parallele der biblischen Erzählung von der Jungfergeburt.

Die vokale Linie in der Tondichtung wird in eine Serie eigenartiger Seufzermotive geteilt, offenbar mit den Runosängerinnen als Inspirationsquelle. Dieser Abschnitt verlangt ein Außerstes vom Solisten, sowohl intonationsmäßig als auch bezüglich des Umfangs bis zum dreigestrichenen *des*. Die Klage der Jungfer wird begleitet von der kleinen Sekunde-Quinte der Pauken, Harfen und Streicher, ein Gegenstück des Schamanismus in Strawinskys Frühlingsopfer.

Eine scharf profilierte Erweiterung des Hauptmotivs, hier mit einer angehängten typischen Sibelius-Triole, führt zu einem durchführungshaften Abschnitt. Die Jungfer ruft den Obergott Ukko, der ihr Gebet hört. Hier denkt man an das Genesis-Buch der Bibel, wo sich Gottes Geist über dem Wasser bewegt. Jäh lichtet sich der Dämmerungsklang der Musik, der Flug des Vogels wird in impressionistischen Klängen geschildert, selbst wenn der Solist die Klage des Vogels wiedergibt, wenn er keinen Brutplatz findet: „Nej, aldrig, Nej! Nej! Nej! Die Nein-Rufe steigen terzenweise in die Höhe, die Tonart moduliert nach b-Moll und die Tondichtung kulminiert im folgenden Repräsentil. Was am Anfang ein episches Rezitativ war, wird jetzt ein dramatischer Vokalsatz, im großen Opernstil. Bei dessen Höhepunkt wird der Gesang jäh vom erwähnten Klarinettenmotiv unterbrochen, in vergrößerten Notenwerten und im vollen Orchester; es erfolgt eine elementare Steigerung ins *fff*.

Ein steigendes Thema im Pikkolo schneidet durch das Orchester und steigt in die Höhe. Das aus Seufzermotiven zusammengesetzte Seitenthema übt seine magische Wirkung aus.

Der Vogel nistet auf dem Knie der Jungfer und beginnt, die Eier auszubrüten. Die Schöpfungstunde der Erde und des Himmelsgewölbes hat begonnen. Die Glieder der Jungfer erzittern, das Nest fällt ins Wasser und die Eier zerbersten. Die Scherben werden aber in „schöne Dinge“ verwandelt: Die untere Hälfte wird Mutter Erde, die obere Hälfte der Himmel.

Wenn die Flageolett-Töne der Violinen auf den letzten Seiten erklingen, während Pauken und Harfe ein archaisches Schimmern ausstrahlen und fis-Moll in den Schlußtakt in Fis-Dur verwandelt wird, glaubt man, die Musik der Sphären zu hören, die genauso gut im Zeitalter der Astronauten hätte entstehen können.

NB: Der Asterikus nach einem Liedtitel gibt an, daß das Lied ursprünglich für Solostimme und Klavier komponiert wurde, und später von Komponisten für Orchester gesetzt wurde.

MARI ANNE HAGGANDER, Sopran, studierte an der Göteborger Opernschule und bei Ingall Lindén. Sie wurde dann von der Stockholmer Oper engagiert und gehört heute zur hervorragendsten Schicht der jüngeren schwedischen Opernsänger, die auf dem Wege ist, zum Welttrium zu gelangen. Ab 1980 bekam sie viele Angebote aus Mitteleuropa und England; Bonn, Festspiele von Buxton. Im Frühling 1981 sang Mari Anne Haggander die Rolle der Mimi an der Stockholmer Oper. Im selben Sommer wurde ihr Debüt als Eva in den Meistersingern in Bayreuth ein großer Erfolg. Mari Anne Haggander hat sich auch als Liedsängerin einen großen Namen gemacht, mit Begleitern wie Ralf Gothoni und Lars Roos.

Auf derselben Plattenmarke: BIS-LP-250.

JORMA HYNINEN, Bariton, wurde in Leppävirta, Finnland geboren. Nach Studien an der Sibelius-Akademie in Helsinki setzte er seine Ausbildung in Rom und Salzburg fort. 1969 gewann Jorma Hyninen den großen finnischen Gesangswettbewerb, zwei Jahre später den großen skandinavischen Wettbewerb. Sein Konzertdebüt fand 1970 statt, und im selben Jahr wurde er an die Finnische Nationaloper Helsinki engagiert. Jährlich wirkt er bei den Festspielen in Savonlinna mit, und er ist als Gastsoloist an mehreren großen Opernbühnen tätig, wie die Wiener Staatsoper, La Scala Mailand, die Pariser Oper, die Münchner Oper. Im letzten Zeit wurde Jorma Hyninen auch mehrfach als Gast in den USA engagiert, z.B. in New York und Chicago. Heute ist Jorma Hyninen Chef der Oper in Helsinki.

Auf derselben Plattenmarke: BIS-LP-88,250,279/80.

JORMA PANULA (geb. 1930) ist einer der bekanntesten Dirigenten Finnlands. In den fünfziger Jahren war er in der Theater- und Operettenwelt tätig. Nach ein paar Jahren an der Finnischen Nationaloper wurde er Leiter des Stadtorchesters in Turku, und 1965-72 war er Chefdirigent des Stadtorchesters Helsinki. Er war auch Chefdirigent in Aarhus, Dänemark. Er ist Professor des Dirigierens an der Sibelius-Akademie zu Helsinki und an der Stockholmer Hochschule für Musik.

Neben der klassischen Musik widmet sich Jorma Panula gern auch Musical, Ballett und Jazzmusik. Er macht Volksmusikarrangements und komponiert selbst.

Auf derselben Marke: BIS-LP-149,218,265.

Sibelius était fasciné, déjà dans sa jeunesse, par le romantique Erik Stagnelius (1793-1823), le Shelley de la poésie suédoise, et se servit de son poème *Le Mystère des soupirs* pour un mélodrame. Au printemps de 1895, Sibelius composa *Sérénade*, une chanson grand format pour baryton et orchestre sur le dithyrambe de Stagnelius portant le même titre.

Sérénade est un poème en huit strophes sur l'amour du poète : ésotérique et sensuel, optimiste et désespéré, mais toujours extatique jusqu'à l'insanité. Il n'ose s'approcher de l'adorée, Olympia, dans ses pensées et ses rêves qu'à la tombée de la nuit : (voir texte anglais)

Les deux premières lignes de la strophe consistent en quatre dactyles chacune, les deux suivantes en deux anapestes, sauf quelques exceptions permises. Les valeurs de notes correspondent au premier type de ligne dans une mesure à quatre temps, par exemple 4/4 où chaque temps ♩ (rythme descendant), et au deuxième type dans un 2/4, chaque temps ♩ (rythme ascendant). Sibelius remplace les deux espèces de mesures en continue alternance par une seule, pas cependant par le 3/4 « normal » de la valse, mais bien par un 6/4 de type $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Cette forme de mesure spacieuse — qu'il élargit encore au sixième épisode de trois noires — permet un traitement plus libre de la longueur mutuelle des sons dans une mesure et facilite ainsi l'adaptation au mètre binaire ou tétrasyllabique. Ceci est le trait génial de Sibelius qui contribua à donner à la composition son caractère fantastique.

L'orchestre — hautbois, clarinette et basson par paire, quatre cors et section complète de cordes — commence avec un trémolo éthéré, alternant entre les tonalités principales de mi mineur et de ré dièse mineur, une relation chromatique à la Wagner entre les tonalités. La partie vocale progresse parfois en intervalles douloureusement chromatiques, parfois avec un contour « plus pointu » d'intervalles plus grands. (voir texte anglais)

Est-ce que les sonorités lointaines des cors interprètent quelque chose comme l'ivresse de la nuit de Tristan : « Nuit éternelle . . . nuit d'amour » suivie de l'imprecation contre le jour : « Le jour solitaire pour la dernière fois ? » Les expériences wagnériennes incompatibles de Sibelius à Bayreuth et à Munich à l'été de 1894 avaient-elles, en dépit de tout, laissé leurs marques dans son esprit musical ?

Les cordes s'emportent dans un trémolo furieux sur un grondement des cuivres à la question désespérée du poète : « Quand resposerai-je contre le chaud sein d'Olympia ? » Dans la mesure à neuf temps, cette réplique s'étend à 39 noires — avec un effet grandiose ! La sérénade s'éteint dans des sonorités mystérieuses ppp aux cors. (voir t.a.)

La Sérénade de Sibelius resta sans numéro d'opus et ne fut pas publiée. Selon son journal, il envisageait de la retravailler.

La chanson sur l'araignée épeïre diadème fait partie de la musique de scène de la pièce d'Adolf Paul *Le Roi Christian II* op. 27 (1898), où elle est chantée par le Fou. L'épeïre diadème, symbole du mal, veut prendre l'homme dans sa toile. Les traits monotones de la mélodie expriment cette force sournoise de suggestion. Le texte de la chanson fut compris par le public comme une allusion à la prise s'endurcissant du régime tsariste sur la Finlande, alors grand duché.

Sibelius était panthéiste. Comme Viktor Rydberg, le poète suédois, il présentait lui aussi la présence de Dieu dans tout l'univers. Sibelius mit en musique le poème de Rydberg **Sur la véranda au bord de la mer***, exprimant la foi mêlée de doute du scalde. Sibelius mit en musique chacune des trois strophes en forme d'un prélude chromatique polyphonique, suivi d'un récitatif vocal. Dans les deux, l'intervalle du triton peut être compris comme un symbole de l'aspiration vers Dieu.

La première strophe exprime : (voir t.a.) Le poète ne parvient pas avant la troisième strophe à la soif d'éternité de la nature « comme une intuition de Dieu ». Après le saut de triton do-fa dièse, la voix se hausse jusqu'à sol et la tension est résolue. Le doute se convertit-il en foi ?

A l'automne de 1909, Sibelius composa deux chansons avec accompagnement de guitare sur La Veille de l'Épiphanie de Shakespeare, exécutées au Théâtre suédois d'Helsinki. La première, **Viens ici maintenant, mort**, est un des fautes de sa production vocale. Tout comme le fou dans la pièce, le compositeur perce à jour le jeu masqué de la vie, le représentant par trois tonalités éloignées d'une tierce majeure l'une de l'autre. La tragique résonne en mi mineur, la tonalité principale dont l'accord parfait fondamental est suivi de l'accord de sol dièse mineur, l'ombre de la mort. La frivolité de la vie pourrait être rendue dans la tension du triton de la ligne mélodique mi-la dièse qui se détache de la lumière trompeuse de l'accord de sixte en do majeur — trompeuse car la tonalité de do majeur n'est pas établie définitivement.

De semblables relations de tierce majeure caractérisent en outre même les deuxième et quatrième symphonies du compositeur. Sibelius projette ainsi ici sa pensée symphoniquement harmonique dans une composition de format lied.

Le diamant sur la neige de mars*, op. 36 no 6 (1900) est une composition d'après un poème de J.J. Wecksell, une tragique figure stagnélienne dans la littérature suédoise de la Finlande. La chanson est un signe marquant du style nordique de la romance. L'accord d'introduction de si bémol majeur de l'orchestre scintille comme un cristal de glace au soleil de mars, le soliste entonne la mélodie dont le motif initial annonce l'Adagio du concerto pour violon, en ce qui a trait et au contour et à l'harmonisation. C'est accompagné d'un mélisme revenant aussi dans la coda. « L'heureux sort » du diamant est de briller dans l'éclat de la bien-aimée et « de mourir lorsqu'elle montre son plus beau sourire ».

Les fiancées du draveur op. 33, ballade pour baryton ou mezzo-soprano et orchestre, fut composée en 1897, l'année même où Sibelius compléta la deuxième et définitive version des quatre Légendes de Lemminkäinen op. 22. Sibelius utilisa un texte d'Auguste Ahlqvist-Oksanen, un poème du romantisme tardif sur une ondine, un pendant littéraire un peu fade des peintures de Böcklin.

Le draveur Wilhelm amène sa fiancée Anna au rapide de Pyörtäjä ; le nom associe aux tourbillons d'eau. Le bateau file sur les crêtes des vagues avec l'écume tourbillonnant de part et d'autre de l'étrave. Mais la jalouse déesse du rapide, fille de Wellamo, la reine des vagues dans l'épopée nationale finlandaise Kalevala, épie dans l'abîme. Le bateau se brise et les amants périssent dans les tourbillons d'écume. La partie vocale modalement teintée par endroits commence comme un récitatif mais s'épanouit rapidement en cantilène avec un effet magique, par exemple dans le monologue d'Anna « Oi, kuinka kaunis on illan kuu », Ah, comme la lune du soir est belle.

L'instrumentation rappelle les Légendes de Lemminkäinen. Un motif de quatre notes en fanfare, qui se rencontre même dans le poème symphonique Lemminkäinen à Tuonela (le royaume des morts), devient un symbole de la puissance démoniaque du rapide. Lorsque le soliste décrit l'amour de l'ondine pour Wilhelm, la sonorité de l'orchestre a un reflet impressionniste. Les amants sont aspirés au fond de l'abîme sur des accords chromatiques descendants de septième diminuée, à la Liszt.

Soir d'automne* op. 38 no 1 (1903) est, comme Sur la véranda au bord de la mer, une composition sur un poème de Viktor Rydberg où le compositeur exprime sa philosophie de la vie. Ici aussi, dans Soir d'automne, la partie vocale a la forme d'un récitatif : « Le

soleil descend, et les nuages circulent avec des pensées pleines de malheurs. » La dernière ligne est citée dans une lettre que Sibelius écrivit à Rapallo deux ans plus tôt : « La Méditerranée est en plein orage, il fait un clair de lune et ' les nuages circulent avec des pensées pleines de malheurs '. » Mais, dans la chanson, l'atmosphère est complètement nordique : « Le jour murmure tristement ses adieux. La pluie qui tombe sur les roches plates chuchote des légendes mélancoliques, nées des sombres pensées des nuages planant au-dessus de la terre. » Tout cela est rendu dans les liaisons hautement voûtées, souvent modalement teintées de la partie vocale. Ce n'est pas pour rien que la chanson est dédiée à la soprano étoile finlandaise Aino Ackté. La partie de la version originale n'est à son plein avantage que dans la transcription pour orchestre du compositeur.

La profession de foi panthéiste s'entend à la fin, alors que l'âme du voyageur solitaire ressent « une harmonie avec la chanson, qu'une nuit étoilée rehausse ». Il semble presque évident que Sibelius ait dû être inspiré de cette « puissante élégie de l'automne », et le résultat en fut une de ses meilleures chansons.

Lever du soleil* op. 37 no 3 (1902) sur un poème de Tor Hedberg nage dans des sonorités impressionnistes. Le poème emprisonne le moment de l'aube : le chevalier avide d'exploits épique à la fenêtre « le tumulte du combat ». La mélodie lyrique se change en fièvre fanfare et à la partie vocale et au clavier et débouche sur un accord dissonant. Mais l'euphonie harmonique est rétablie par une « main fine et blanche comme la neige ». La chanson culmine dans une fanfare dissonante et s'éteint dans un scintillement musical de couleur fauve.

Ensuite je n'ai plus posé de questions* (Runeberg) appartient aux premières chansons dans l'opus 17 (1891-1904). Elle consiste en quelques simples phrases rigoureuses en mode dorien médiéval, suffisantes cependant pour tracer une destinée humaine. Tout comme l'écrivain poétique Runeberg, Sibelius parvient à la monumentalité même dans le petit format. La chanteuse finlandaise Ida Ekman, élève de Pauline Lucca à Vienne, l'interpréta pour Brahms, accompagnée par Hanslick ; Brahms dit au sujet de Sibelius : « Aus dem wird wat », « il a de l'étoffe ».

Sibelius donna 1893 comme année de composition d'Arioso (J.L. Runeberg), pour voix et piano. En fait, il commença, vers ce temps-là, une chanson sur un poème de Runeberg mais il n'alla probablement pas plus loin que l'impulsion. La chanson intitulée Arioso fut produite en 1911 originalement pour voix de soprano et orchestre à cordes. Sibelius transcrivit du même coup la partie d'orchestre pour clavier. Pour des raisons techniques d'édition, il rangea Arioso parmi sa production de jeunesse et lui donna, lors de l'élaboration compliquée de son catalogue d'œuvres, le numéro d'opus 3.

Runeberg ne traite qu'un seul thème dans son poème : la fille est déchirée entre son amour pour le garçon et son devoir d'obéissance à sa mère. Elle console la rose qui s'est fanée dans le matin d'hiver : « Ne pleure pas, ne pleure pas, pauvre fleur, ta belle époque passée . . . tu as possédé ton printemps et la joie avant que le froid hivernal ne te touche. » Le sort de son propre cœur était pire : « L'œil du garçon est son jour de printemps et celui de ma mère est son hiver. »

Ce conflit de cœur a inspiré à Runeberg un poème monumental. Il est typique de Sibelius de l'orchestrer dans le grand style du « lied orchestral ». Le jeu polyphonique des cordes sonne, des points de vue sonorité et rythme, aussi raffiné que la suite Rakastava, produite la même année.

Le printemps fuit rapidement* (Runeberg) op. 13 no 4 survint probablement en 1892. Le choix de la forme et le traitement motivique reflètent le passage du découragement à l'optimisme dans le poème. Sibelius met en mi bémol mineur le passage où la fille se

plaint que sa beauté s'enfuit aussi rapidement que le printemps. On perçoit la réponse optimiste en mi bémol majeur du garçon comme une transformation psychologique.

Luonnotar op. 70, poème symphonique pour soprano et orchestre, fut composé en 1913 à partir d'un texte de Kalevala, l'épopée nationale finlandaise. Le poème symphonique peut être considéré comme un achèvement de la période obscure, introvertie dans la création de Sibelius, qui commença en 1909 avec le quatuor à cordes *Voces intimæ* et qui comprend également la quatrième symphonie et le poème symphonique *Le Barde*, un exemple de la musique aux pauses éloquentes dans la production du compositeur.

Il est symptomatique que Sibelius, à ce stade, ne soit plus inspiré par des héros tragiques ou aventuriers de Kalevala comme Kullervo et Lemminkäinen. C'est maintenant plutôt la narration de la création du firmament terrestre qui excite son imagination créatrice. Des traits des anciennes idées cosmogoniques de plusieurs autres populations sont compris dans ce mythe cosmogonique.

Dans la courte introduction orchestrale, on croirait entendre le bruissement de l'univers dans le trémolo des cordes où même le motif fondamental du poème symphonique se détache. La soprano relève le motif fondamental et l'étire en style épique de récitatif. Des traits modaux et une modulation de la tonalité principale de fa dièse mineur à celle de do majeur, éloignée d'un triton, font le lien au monde de la quatrième symphonie. (voir t.a.)

Les flots de la mer fécondèrent le sein de la jeune fille — peut-être un parallèle de la narration biblique de l'immaculée conception de la vierge Marie.

La ligne vocale dans le poème symphonique se fend maintenant en une série de motifs de soupirs distinctifs, de toute évidence avec les élégies des chanteuses runiques comme source d'inspiration. Cette partie demande énormément de la soliste, en ce qui a trait et à la justesse et au registre, allant jusqu'au contre-ré bémol. La plainte de la jeune fille est accompagnée par une seconde mineure-quinte aux timbales, aux harpes et aux cordes, un pendant du chamanisme dans *Le Sacre du printemps* de Stravinsky.

Une extension fortement profilée du motif principal, faite ici à l'aide d'un triolet typiquement sibélien inhérent, mène à une section de type développement. (voir t.a.) La pensée voyage en ce point au livre de la genèse dans la bible, où l'Esprit de Dieu plane au-dessus des eaux. L'atmosphère du crépuscule dans la musique s'éclaircit soudainement, le vol de l'oiseau est rendu en passages impressionnistes même lorsque la soliste rend la plainte de l'oiseau de ne jamais trouver d'endroit où nicher : « Non, jamais, Non ! Non ! Non ! » Les cris de Non ! s'élèvent en tierces ascendantes, la tonalité module à si bémol mineur et la reprise commence dans la forme sonate — traitée très librement. Dans le texte de Kalevala, l'oiseau prédit du haut du ciel : (voir t.a.) La tonalité module à si bémol mineur et le poème symphonique culmine dans la section de reprise suivante. Ce qui était au début au récitatif épique se change maintenant en une phrase vocale dramatique en grand style d'opéra. Lorsque la phrase atteint son sommet, la chanson est soudainement interrompue par le motif à la clarinette, déjà nommé, en augmentation et pleinement orchestré, et s'élève jusqu'à une explosion *fff*.

Un thème ascendant à la flûte piccolo se détache de la masse sonore de l'orchestre et s'élève. Le thème secondaire, composé à partir des motifs de soupirs, use de son effet magique.

L'oiseau fait son nid sur les genoux de la jeune fille et commence à couvrir ses œufs. L'heure de la création du ciel et de la terre approche. La jeune fille ne peut rester immobile, le nid d'oiseau tombe dans l'eau et les œufs se brisent. Mais les fragments se changent en « belles choses » : La moitié inférieure de la coquille de l'œuf devient la mère Terre, la moitié supérieure de la coquille de l'œuf devient le firmament.

Alors que les violons commencent leurs flageolets aigus des dernières pages de la partition, pendant qu'un scintillement archaïque émane des timbales et de la harpe et que le fa dièse mineur des mesures finales se change en fa dièse majeur, on croirait écouter des harmonies célestes qui auraient tout aussi bien pu provenir de l'ère des astronautes.

Note : L'asterisque après le titre d'une chanson indique que la chanson fut originalement composée pour voix avec accompagnement de piano que le compositeur a ensuite transcrit pour orchestre.

MARI ANNE HAGGANDER, soprano, étudia à l'Opéra de Göteborg ainsi qu'avec Ingalill Lindén. Elle est engagée à l'Opéra de Stockholm et est aujourd'hui l'une des plus éminentes chanteuses suédoises de la nouvelle génération, en voie d'entendre sa réputation bien au-delà des frontières de la Suède. Depuis 1980, les offres ont afflué du continent et de l'Angleterre. Ce fut d'abord Bonn et ensuite le festival de Buxton. Au printemps de 1981, Mari Anne Haggander chanta Mimi dans La Bohème à l'Opéra de Stockholm. Ses débuts comme Eva dans Les Maîtres Chanteurs au festival de Bayreuth l'été de la même année furent un grand succès. En plus des grands rôles d'opéra, Mari Anne Haggander s'est distinguée comme interprète de chansons accompagnée des pianistes Ralf Gothóni et Lars Roos.
Dans la même collection : **BIS-LP-250.**

JORMA HYNINEN, baritone, est né à Leppävirta en Finlande. Après des études à l'Académie Sibelius d'Helsinki, il se perfectionna à Rome et à Salzbourg. En 1969, Hyninen gagnait le grand concours finlandais pour chanteurs et, deux ans plus tard, le grand concours scandinave. Il fit ses débuts en 1970 et fut engagé par l'Opéra National Finlandais la même année. Il participe chaque année au festival de Savonlinna et il fait des apparitions sur plusieurs scènes d'opéra, dont celles de Vienne, de la Scala de Milan, de Paris, de Munich. Ces dernières années, il fut invité aux Etats-Unis, entre autres sur les scènes de New York et de Chicago. Il est maintenant le directeur de l'Opéra d'Helsinki.
Dans la même collection : **BIS-LP-88,250,279/80.**

JORMA PANULA (1930—) est un des chefs d'orchestre les mieux connus de Finlande. Dans les années 50, il était actif dans le monde du théâtre et de l'opérette. Après une couple d'années à l'Opéra national finlandais, il devint le chef de l'Orchestre Municipal de Turku. Il fut le principal chef de l'Orchestre Municipal d'Helsinki de 1965-72. Il a également été chef d'orchestre à Aarhus, Danemark. Il est professeur de direction à l'Académie Sibelius et au conservatoire de musique de Stockholm.

A côté de la musique classique, Jorma Panula s'intéresse également volontiers à l'opérette, au ballet et à la musique de jazz ; il arrange aussi de la musique folklorique et compose lui-même.

Dans la même collection : **BIS-LP-149,218,265.**

SERENAD (Erik Johan Stagnelius)

Dagen förlåter de mörknande zoner.
Klagen då åter, I smäktande toner,
Ljuf! shake er röst min Olympias bröst.

Härligt Azuren af eldar besjålas.
Kärligt Naturen och Natten förmålas.
Dock vakar din själ, du Olympias träl!

Häcken tycks sörja att Solen är gånge.
Necken hörs börja den klagande sången.
Mer klagande gå mina toner ända.

Dualan kring lundar och ängar sig sprider.
Svalan hon blundar och turtur ej quider,
dock quider din vän min Olympia! än.

Rusad af glansen ej fjärligen ilar.
Kjusad i dansen hos Rosen han hvilat.
När hvilat jag varm vid Olympias barm?

Ljuder förgäfvat ej cittran min smärta,
sjuder och häfves ej fåfängt mitt hjerta,
förkjusning och lif med en vink mig då gif!

Zonen med löje du lossar och tiger.
Thronen förnöje och sömn du bestiger.
Med daggiga hår i dalen jag står.

Månen beströmmar med silfverljus famnen.
Lånen, i drömmar! Af älskaren hamnen.
Till hjertat en stig. Gån och bedjen för mig.

SÅNGEN OM KORSSPINDELN (Adolf Paul)

Bak villande skog på en grönskande slätt,
der solskenet gassar så hett,
der sitter en spindel så svart och så stor,
i gräset och stirrar och glör.
Han solstrålar fångar och tvinnar och gnör,
och spinner till mörker och knyter ett flor,
så starkt och så tätt,
så luftigt och lätt,
i dess maskor han fångar hvar lefvande själ,
och pinar och plågar ihjäl.

SERENADE (Erik Johan Stagnelius)

The day is shadowed by darkening zones.
Lament again ye languishing tones.
Soft shake your voice my Olympia's breast.

Glorious Azure by fires inspired.
Lovingly Nature and Night are wed.
But thy soul keeps vigil thou Olympia's thrall!

The hedgerows mourn when the Sun has gone.
The Water Sprite begins its lamenting song.
But my notes lament even more.

Torpor spreads over meadow and grove.
The swallow sleeps and the dove does not
moan.

But your loved-one mourns my Olympia, still!
Drunk with splendour the butterfly stays.
Charmed by the dance of the Rose he rests.
When rest I warm at Olympia's breast?

Not in vain sings the zither my pain,
My heart does not simmer and heave in vain,
life and joy with a sign you may give.

With laughter your girdle you loose and are
silent.

Abandon your throne and ascend to sleep.
With dew soaked hair I stand in the valley.

The moon on your lap sheds silver light.
Borrow your dreams! the lover's shelter.
A path to the heart. Go and pray for me.

THE SONG OF THE CROSS-SPIDER (Adolf Paul)

Beyond boundless forest and verdant plain,
where the sun beats down so warmly,
there sits a spider so large and black,
in the grass and glowers and stares.
He captures the sunbeams and toils and
twines,
and spins to darkness and ties a veil,
so strong and thick,
so airy and light,
in its meshes he captures each living soul,
and torments and tortures to death.

Och solen hon bleknar, och ljuset så matt,
det slocknar i svartaste natt,
och menskorna vandra omkring utan själ,
men finna sig fram lika väl.
De tycka, att mörkret är ljusst som en dag
och mörkrädda bli, när det ljusnar ett tag,
och gömma sig väl
och drömma sin själ
så stark och så fri; när de vakna från det,
de tro, att de somna så sött.

Men spindeln han spinner så arg i sitt sinn,
en själ kan han ej fånga in.
Den själen går fri genom tidernas hvarf,
från hjetle till hjetle i arf,
och maktfulla gör dem och bringar dem nöd,
och ära och nesa och seger och död,
och pina och blod
för mandom och mod:
ty alla de strida mot spindelens nät,
och alla de falla på det.

PA VERANDAN VID HAVET (Viktor Rydberg)

Minns du de skimrande böljornas suck,
att vid målet de hunnit endast en jordisk kust,

icke det evigas strand,
Minns du ett vemodssken
från himlens ovanskliga stjärnor?
Ack, åt förgångelsens lott
skatta de även till slut.

Minns du en tystnad då allt var som sänkt
i oändlighets trängtan,
stränder och himmel och hav,
allt som i aning om Gud?

And the sun grows pale and the light so dim
goes out in blackest night,
and men walk around without a soul,
but find their way just the same.

They think that darkness is light as the day
and fear the dark in a moment of light,
and hide themselves well
and dream that their souls
are so strong and free; when they waken
from this
they believe that they slept so sweetly.

But the spider spins with his angry mind,
one soul he cannot capture.
That soul moves free through the turns of
time
from hero to hero passed on,
and makes them mighty and gives them

strength.
and honour and shame and triumph and
death,

and suffering and blood
for manhood and courage:
for everyone strives with the spider's net
and everyone falls inside.

ON A BALCONY BY THE SEA (Viktor Rydberg)

Remember the sigh of the shimmering waves
at their goal they have reached but an earthly
coast,

and not the eternal shore.
Remember a mournful gleam
from the heavens' eternal stars.
Alas, they too must pay
the final debt to nature.

Remember a silence when all seemed sunk
in everlasting longing,
shore and sky and sea,
as if awaiting God?

KOM NU HIT, DÖD
(Bertel Gripenberg/Shakespeare)

*Kom nu hit, Död.
I krusflor förvara mig väl.
Hasta bort, nöd,
skön jungfrun har tagit min själ.
Med svepning och buxbom på kistans lock
håll dig färdig.
Mång trogen har dött men ingen dock
så värdig.
Ingen ros då månne strös på mitt svarta hus.
Ingen vän må stora vilan i jordens grus.
Mig lägg för tusen suckars skull åt en sida
där ej älskande se min mull och quida.
Kom nu hit, Död!*

DEMANTEN PÅ MARSSNÖN
(Josef Julius Wecksell)

*På drifvans snö där glimmar
en diamant så klar.
Ej fanns en tår, en pärla,
som högre skimrat har.
Utaf en hemlig längtan
hon blänker himmelskt så,
hon blickar emot solen,
där skön den ses uppgå.
Vid foten af dess stråle
tillbedjande hon står
och kysser den i kärlek
och smälter i en tår.
O, sköna lott att älska
det högsta lifvet ter,
att stråla i dess solblick
och dö, när skönst den ler!*

COME AWAY, DEATH
(Shakespeare: original text)
Twelfth Night II, iii

*Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O! prepare it.
My part of death, no one so true
Did share it.
Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be strown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be
thrown.
A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O! where
Sad true lover never find my grave,
To weep there.*

THE DIAMOND ON THE MARCH SNOW
(Josef Julius Wecksell)

*Shining on the driven snow
a diamond so clear.
Never a tear or pearl
that ever shone so bright.
And from a secret longing
transmits a heavenly gleam
and gazes at the sun
that rises up so fair.
And underneath its ray
worshipping she stands
and kisses it in love
and mingles in a tear.
Oh! happy fate to love,
the highest life can bring,
to sparkle in its sunshine
and die, when it smiles most fair.*

KOSKENLASKIAN MORSIAMET (August Oksanen)

"Ei, armas Annani, vaalene
jos Pyörtäjäkoski pauhaa!
Sen voimaa en tosin vallitse,
ei löydä se koskaan rauhaa.
Mut' kellä sen kalliot tiedoss' on,
niin sille se nöyr' on ja voimaton."

Näin virkkoi Vilhelmi Annalleen
ja itse hän purtehen astuu;
ja päästi purtensa valloilleen,
sen koskessa laidat kastuu.
Ja Pyörtäjän luontoa katsomaan
nyt Vilhelmi vie tätä morsiantaan.

"Oi kuinka kirkas on illan kuu,
ja välkkyvä virran kalvo!
Ei linnut liiku, ei ohs', ei puu,
ei muut kuni tähdet valvo.
Oi, kuinka nyt kuolema kaunis ois',
kun kultansa kanssa nyt kuolla vois!"

Näin Anna äanteli hiljalleen,
sen silmähän kyynel entää;
Mut' koski kiihtyi eelleen,
sen voimassa venhe lentää.
Vaan Vilho on oppinut laskemaan
tää kulku se on hänen riemujaan.

Jo laski poikana purressaan
hän Lyyjoen kaikki kosket,
useinpa Pyörtäjä kuohuillaan
se kasteli hältä posket.
Ei paatoa löytynyt yhtäkään,
jot' ei olisi tottunut välttämään.

Mut' kosken kuumassa kuohussa,
juur' jossa sen juoksu suurin,
on päällä vaahminen vaippansa,
yks' Ahtolan neiti nuori.
Se Vellamon karjoja paimentaa,
ja kosken kuohua katsastaa.

Sydän on Vellamon neidollai
sen vaahaisen vaipan alla;
ja lemmon liekki se aallossai
voi syttyä niinkuin maalla.
Ja Vilhoa neitonen Vellamon
se katsellut kauanja liioin on.

THE RAPIDS-SHOOTER'S BRIDES (August Oksanen)

Pale you may grow, poor Anna,
at the roar of Pyörtäjä falls!
I cannot control their power
and the torrent finds no rest.
But for whoever knows its rocks
for him it is humble and weak.

Thus Vilhelmi spoke to Anna
as he stepped down in his craft
and let his boat go freely
as the waters splashed its sides.
And to see the beauty of Pyörtäjä
now Vilhelmi takes his bride.

"Oh! how bright is the evening moon,
and the gleaming water's face.
No bird moves, or branch or tree,
only the stars look down.
Oh! how sweet would death be now,
to die with my love alone!"

Thus spoke Anna in silent thought,
a tear springs to her eye;
But the waters raged at her gesture
the boat flies in their power.
But Vilho has learned to ride the stream,
this journey is his joy.

In boyhood in his boat he travelled
the stream of the river Lyy.
Often the foam of Pyörtäjä
threw water on his cheeks.
And never found a single current
he could not learn to ride.

But in the rapids' seething torrent,
where straightest is the flow,
sits a young maid of Ahtola,
white mantle on her head.
She guards the flocks of Vellamo
and views the raging foam.

Vellamo's maiden has a heart
beneath the foaming cape;
And love's bright flame among the waves
can kindle as on land.
And Vellamo's maiden gazes
at Vilho hard and long.

Tuostapa neitosen rintahan
on syttynyt outo mieli;
povensa kuulevi huokaavan,
mut' kertoa ei voi kieli.
Hän kuohujen keskehen istuksen,
siin' ainakin Vilho vuotellen.

Näin Vilhon venhe nyt kiiruhtaa
kuin Pohjolan vankin myrsky;
se kons' on aaltojen harjalla,
kons' yltäki käypi hyrsky.
Mut' itse peräss' hän pelvott' on,
vaan Annasen poski on ruusuton.

Ilolla Vellamon neitonen
sen vastahan uida töyttää;
"se Vilho tuo on, mut' toinen ken,
jok' immeltä silmähän näyttää?
Voi, mua Vellamon neitonen,
sill' onpi jo kultana ihminen!"

Jo päättää Vellamon neitonen
nyt toivonsa turhan kostaa;
ja kosken pohjasta paatosen,
hän äkkiä pintaan nostaa,
johon vene Vilhelmin loukahtaa
ja hän kera kultansa kuolon saa.

Vaan suussa Pyörtäjän vieläkin
on Vellamon neidon paasi,
se paasi jolla hän Vilhelmin veneen
sekä onnen kaasi.
Mut' neitosen itsensä kerrotaan
meressä murehtivan rakkauttaan.

HÖSTKVALL (Viktor Rydberg)

Solen går ned,
och molnen vandra med vefullt sinne
hän öfver skummande sjö,
öfver susande skogars skymning.
Måsen skriar på ödsligt skår,
falken dväles i klyftans skygd,
trött att jaga han gömt sin näbb
i vingens af skurar tyngda dun.

And then within the maiden's breast
an unknown thought is born;
The charms that in her bosom lie
no tongue can ever tell.
She sits among the raging foam
and waits for Vilho soon.

And Vilho's boat now hurries on,
like sternest Northern storm;
and now it rides the water's crest
and now beneath the swell.
But in the stern he sits unmoved,
but Anna's cheek is pale.

With joy the maid of Vellamo
swimming towards him thrusts.
"it's Vilho there, but who is that
who seems to be a maid
Unhappy maiden of Vellamo,
he loves of human kind.

The maid of Vellamo decides
to venge her shattered hopes,
and from below the water's foam
she suddenly comes up.
Vilho's boat is overturned
and with his love he dies.

But still at the mouth of Pyörtäjä
the rock of Vellamo's maid,
the rock upon which Vilho's boat
and happiness were wrecked.
But the maid herself, from what they say,
mourns her love at sea.

AUTUMN EVENING (Viktor Rydberg)

The sun goes down
and the clouds wander in woeful mood
beyond the foaming lake,
over twilight of sighing forests.
The seagull screams on a desolate rock,
the falcon stays in his crevice,
tired of hunting, he hides his beak
in the rain heavy down of his wing.

Solen gick ned,
det mörknar allt mer öfver moens furor,
mörknar om bergen,
där rännil'n suckar i ljung och moss.
Twinsjukt dröjer ett gulblekt sken
öfver västliga kullars rand.
Dagens hviskande afsked tonar
sorgset i tätande skuggor bort.

Regnets fall på hållarna
sorlar af vemods sägner
födda af molnens jord
kringsväfvande skumma tankar;
sjöns emot stranden brutna våg,
brusar af dunkla ödens gång,
röster, skälfvande hemskt af smärta,
ropa i stormen ur skogens djup.

Ensam ute i öde nejd
mot fuktig klippa lutad,
står förtrollad en vandrare,
lyss och njuter.
Känner hans själ en samklang
med sången, som höjes af stjärnlös natt?
Dör hans ve som en sakta ton
i höstens väldiga sorgedikt?

SOLUPPGÅNG (Tor Hedberg)

Under himlens purpurbrand
ligga tysta sjö och land.
Det är gryningsstunden.
Snö i gren och frostvit kvist
tecka sig så segervist
mot den röda grunden.
Riddar'n står vid fönsterkarm,
lyssnar efter stridens larm,
trampar golvet tija.
Men en smal och snövit hand
kyler milt hans pannas brand,
böjer mjukt hans vilja.
Riddar'n sätter horn till mun,
blåser vilt i gryningsstund
över nejd som tiger.
Tonen klingar klar och spröd,
branden slocknar gyllenröd,
solen sakta stiger.

The sun went down,
it darkens over moorland pines,
darkens round the mountains,
where the rivulet sighs in moss and heather.
A sorrow gleam stays languishing
over the rim of the western hills.
The whispering day's farewell
in thickening shadows fades sadly away.

The falling rain on the rocks
murmurs with gloomy tales,
born of the earth in the clouds
overhanging, darkening thoughts;
the lake's wave breaking on the shore
clamours with gloomy fortunes past,
voices dismally trembling in pain
call in the storm from the forest's deep.

Out alone in a desolate place
against a damp rock leaning,
a wanderer stands enchanted
and listens with pleasure.
Does his soul feel in harmony
with the song that is raised by the starless
night?

Does his grief die like a gentle note
in the mighty autumnal lament?

SUNRISE (Tor Hedberg)

Under the heaven's purple fire
lake and earth lie silent.
It is the moment of the dawn.
Snow on the branch and frost white twig
stand out triumphantly
against the glowing ground.
The knight stands at the window frame,
listening for the noise of battle,
stamping the boarded floor.
But a slender, snow-white hand
gently cools his burning brow,
softly bends his will.
The knight then raises horn to mouth,
blows wildly in the dawn
over the silent waste.
Crisp and clear rings out the sound,
the fire subsides a golden red,
and the sun slowly rises.

SE'N HAR JAG EJ FRAGAT MERA
(Johan Ludvig Runeberg)

*Varför är så flyktig våren,
varför dröjer sommar'n icke?
Så jag tänkte fordom ofta
frågte, utan svar af mängen.
Se'n den älskade mig svikit,
se'n till köld hans värme blifvit
all hans sommar blifvit vinter
Se'n har jag ej frågat mera.
Känt blott djupt uti mitt sinne,
allt det sköna är förgängligt,
att det ljuva icke dröjer.*

ARIOSO (Johan Ludvig Runeberg)

*Flickan gick en vinternmorgon
i den dimbeströdda lunden,
såg en vissnad ros och talte:
Sörj ej, sörj ej, arma blomma,
att din sköna tid förflutit,
du har levat, du har njutit,
du har ägt din vår och glädje.
Innan vinterns köld dig nådde,
väre öde har mitt hjärta,
har på en gång vår och vinter.
Gossens öga är dess vårdag
och min moders är dess vinter.
Sörj ej, arma blomma,
att din sköna tid förflutit.*

VAREN FLYKTAR HASTIGT
(Johan Ludvig Runeberg)

*Våren flyktar hastigt, hastigare sommar'n,
hösten dröjer länge, vintern ännu längre.
Snart i sköna kinder skolen i förvissna
och ej knoppas mera.
Gossen svarte åter:
Än i höstens dagar glada vårens minnen,
än i vinterns dagar räcka sommar'n's skördar.
Fritt må våren flykta, fritt må vinden vissna.
Låt oss nu blott älska,
låt oss nu blott kyssas.*

AND I QUESTIONED THEM NO FURTHER
(Johan Ludvig Runeberg)

Why is spring so fleeting,
why will summer not delay?
In former times I often wondered
and asked of many without answer.
But since my love has left me,
since his warmth to cold has turned,
all his summer changed to winter
and I questioned them no further.
Feeling deeply in my heart
that what is fair is fleeting,
that sweetness does not linger.

ARIOSO (Johan Ludvig Runeberg)

The girl went out one winter morning
in the misty covered meadow
saw a faded rose and said:
Weep not, weep not, dearest flower
that your fairest time is over,
you have lived and have enjoyed,
you have known your spring and pleasure.
Ere the winter cold could reach you,
a far worse fate my heart has found,
to know at once both spring and winter.
My own boy's eye its day in spring
and my mother's is its winter.
Weep not, dearest flower,
that your fairest time is over.

SPRING IS FLYING
(Johan Ludvig Runeberg)

Spring is flying, summer flies quicker still,
autumn stays long, winter even longer.
Soon those cheeks would wither
and never bloom again.

The boy replied:
Still in autumn days thoughts of spring may
comfort.
Let spring pass freely, let the wind fade free.
Let us now just love,
let us now just kiss.

LUONNOTAR (Kalevala)

*Olipa impi ilman tyttö,
kave Luonnotar korea,
ouostoi elämätään.
Aina yksin ollessansa
avaroilla autioilla.*

*Laskeusi lainehille
aalto imeä ajeli,
vuotta seitsemänsataa.
Vieri impi ve'en emona
uipi luotehet,
etelät uipi kaikki ilman rannat.*

*Tuli suuri tuulen puuska,
meren kuohuille kohotti.
Voi poloinen päiviani,
parempi olisi ollut
ilman imenä 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!
Teenkö tuulehen tupani
aalloillen asuinsiani.
Tuuli kaatavi, tuuli kaatavi
aalto viepi asuinsiani.*

*Niin silloin ve'en emonen
nosti polvea lainehasta
siihen sorsa laati vi
pesänsä alkoi hautoa.
Impi tuntevi tulistuvaksi
järskeytti jäsenehensä
pesä vierähti vetehen.
Katkieli hauppaleiksi
muuttuivat munat kaunoisiksi.
Munasen yläinen puoli
yläiseksi taivahaksi,
yläpuoli valkeasta,
kuuksi kumottamahan;
mi kirjjavaista tähiksi taivaalle,
ne tähiksi taivaalle.*

LUONNOTAR (Kalevala) (Eng. trans. after W.F. Kirby)

Air's young daughter was a virgin,
Fairest daughter of creation.
Long did she abide a virgin,
Dwelling ever more so lonely
In those far-extending deserts.

After this the maid descending
Sank upon the tossing billows,
Seven long centuries together.
Then she swam, the Water-Mother
Southward swam and swam to north-west,
Swam around in all directions.

Then a sudden mighty tempest
Drove the billows of the waters.
Oh how wretched is my fortune
Better were it I had tarried,
Virgin in the airy regions,
Ukko, thou of Gods the highest
Hasten here for thou art needed.

Then a beauteous teal came flying
Flew around in all directions,
Southward flew and flew to north-west,
Searching for a spot to rest in.

No! No! No!
Should I make the wind my dwelling,
Should I rest it on the billows,
Then the winds will overturn it,
Or the waves will sweep it from me.

Then the Mother of the Waters
From the waves her knee uplifted;
Gentle there the teal alighting
So she might her nest establish.
Then the maiden felt a burning
And her limbs convulsive shaking,
Rolled the eggs into the water,
And to splinters they were broken,
And to fragments they were shattered
From the cracked egg's upper fragment
Rose the lofty arch of heaven,
From the white the upper fragment
Rose the moon that shines so brightly;
All that in the egg was mottled
Now became the stars in heaven.

Recording Data: 1984-05-14/16 at the Gothenburg Concert Hall
Recording Engineer: Michael Bergek
Digital Editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment, 4 Neumann KM 83,
1 Neumann SM69 Mics., Swedish Radio Mixer, Sony Tape
Producer: Robert von Bahr
Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna ©1984
English Translation: William Jewson (text), John Skinner (songs)
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wiklander
Front Cover Photo: Göran Algård
Back Cover Photos: Harry Nicolaisen, Karsten Bundgaard (MAH)
Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Marianne von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: K&P Grafiska, Stockholm

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

© & © 1984 & 1985 BIS Records AB

