



CD-252 STEREO

JEAN SIBELIUS

SYMPHONY Nr. 2 in D Op. 43

ROMANCE in C for string orchestra Op. 42

The Gothenburg Symphony Orchestra / NEEME JÄRVI



WARNING

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

digital

SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

Symphony Nr. 2 in D Op. 43 (*Breithopf*) **41'55**

(1) *Allegretto* 8'48 -

(2) *Tempo Andante, ma rubato* 13'54

(3) *Vivacissimo. FINALE. Allegro moderato* 18'55

(4) Romance in C for string orchestra Op. 42 (*Breithopf*) **5'16**

The Gothenburg Symphony Orchestra/NEEME JÄRVI

*English text — Page 4 / Svensk text — sid 9 / Deutscher Text — Seite 14 /
Texte français — page 19*

In the second symphony (1901-02) there occurs a definitive change in Sibelius' symphonic mood. The mists inspired by the mystical Kalevala, the modal colouring and the mysterious lighting, the frenetic shamanism of the nineties give way to a clearer atmosphere and a softer light which gives the contours more charm. The themes are almost classically balanced and malleable.

This is not true of all the movements of the symphony. Particularly the second movement (Andante) and the finale's subsiding group of themes retain much of the brooding tragedy of the earlier works. Sibelius is Janus-like, looking in two directions at once. On the one hand he is looking back to what was and on the other he is looking forward towards his idol, Beethoven, who of all composers gave him the strongest impulses towards an expansion and renewal of symphonic form. But although the second symphony was written at a transitional period of Sibelius' career as a composer, it is one of his most monumental works.

The two different thematic types, which leave their mark on the work's structure, appear both as unifying factors and as factors creating tension. In the opening of the first movement itself, we notice the gradually rising chord in the strings in which the individual notes are repeated. The woodwinds reply with a falling chordal motif. The violins' ensuing unison monologue and in particular the final theme illustrate the second thematic type. The tune starts on a drawn-out note which extricates itself from a fast quaver figure followed by a drop of a fifth. Most of the themes in the symphony can be placed either among the first or the second type.

The exposition of the first movement departs from the classical pattern in that the three themes presented do not seem to be definitively stated but appear rather as ideas with great potential for development. It is indicative that experts cannot agree as to which of the three themes is the second subject, the 'second' or the 'third'. This is equally true of Beethoven's gigantic Hammerklavier sonata opus 106.

In the development the thematic ideas give off new shoots and are combined with great ingenuity in many climaxes until a full synthesis of the thematic material of the exposition is achieved. In this mighty culmination it becomes clear that all of the thematic material has arisen from a single basic idea. In order to shorten the recapitulation Sibelius contrasts various motifs contrapuntally — a device which further heightens the musical texture's innate dynamics.

Sibelius composed the second movement, *Tempo Andante ma rubato*, in Rapallo in the spring of 1901. He used to spend all day in a mountain-hut "surrounded by a most interesting garden — flowering roses, camellias, almond trees . . ." Influenced by such romantic writers as Amiel and the Swede, Törneros, he was seized by a ghostly mood and jotted down on his music-paper: "Don Giovanni. Sit in the twilight in my palace, a guest (the statue) comes in. I ask more than once who he is. — No answer. I try to amuse him. He remains silent. Finally the stranger starts to sing. Then Don Giovanni recognizes who he is." On the next page he sketched the principal theme of the Andante with the accompanying words: "In the enchanted garden when Don Giovanni is away." On the journey home he stopped at Florence and noted down a new motif which he called "Christ".

The question arises: is it right, on the basis of these notes which we happen to know about, to conclude that the dramatic Andante portrays the fight between the statue in Don Giovanni and Christ, the forces of death and life? The answer must reasonably be negative. The path from such a literary-religious notion to the final score can be long and in this process of sublimation much can happen.

One would rather find in this movement a symphonic tension between two opposing elements: on the one hand the gloomy first subject played by two bassoons; on the other hand the second subject in Lydian F-sharp major played by muted strings.

The death theme in Aeolian D minor proceeds mercilessly, suffocating the prayer for reconciliation of the strings. When finally the human soul is lying there, crushed and hopeless, the second subject sounds in the distance, radiating the soft light of the Lydian fourth. In the recapitulation this light has gone out. Death seems to have established his rule.

The Scherzo seems like a symphonic counterforce, vibrant with vitality. One's thoughts return to the contrast between the death march and the scherzo in Beethoven's Eroica. But while the trio of Beethoven's scherzo rings out like a hunting call, Sibelius writes a trio, *Lento e suave*, which starts with no less than nine repetitions of the same note with a following drop of a fifth and finally a Sibelian triplet. This is a nature-idyl in the spirit of Bruckner, as expressed in the scherzo of Bruckner's seventh symphony. Sibelius introduces his trio with five beats on the timpani with a *diminuendo* from *p* to *ppp*. Bruckner lets his timpani mark a dotted rhythm somewhere between *Ländler* and *Waltz*.

Having repeated both sections of the scherzo, the composer builds a bridge out of the oboe-theme's chordal motif and a contrapuntal descending theme which joins the scherzo directly to the finale. The two movements are not welded together into a new formal element but the thematic continuity is maintained since the first subject of the finale grows out of the chordal motif. The first subject's festive character, trombone fanfares and a fiery trumpet motif denotes the movement's character of a heroic nineteenth century finale as exemplified most typically by the finale of Beethoven's fifth symphony. Sibelius shows himself here less as a symphonic theorist than as an al fresco painter. The various sections of the sonata form are spaciously done and flow past like the pictures in a moving view. The melodic outlines are drawn in broad strokes. The second subject is played by the woodwinds over a flowing *ostinato* in cellos and violas. The "sonorous monotony", the *ostinato* accompaniment and the introductory pedal on the mediant in B minor (later the key veers into F-sharp minor) point back to Sibelius' earlier archaic musical world, for example, *En saga*. The fanfare-like final theme and its pizzicato continuation crown the finale's monumental pathos.

The development consists of a contrapuntal study — with a little too much emphasis on "study" — and finishes with a climax like that in the bridge-linking scherzo and finale. In the recapitulation the second theme's *ostinato* background is driven to ecstatic heights. Suddenly the melody throws aside its minor-key cloak and stands before us in the shining array of D major. The final theme thunders forth *ff*, *pesante*,

and in the coda the first subject's rising chordal motif is developed into a chorale-like conclusion which is suggestive of something definitive and irrevocable.

Sibelius conducted the second symphony and two lesser works on 8, 10, 14 and 16 March and each concert was sold out. Never before had a new orchestral work achieved such success in Finland.

In an article after the premiere Robert Kajanus described the second symphony as a musical projection of the current political situation: "The andante acts as the most overwhelming protest against all the wrongs which threaten in our time to deny the sun its light and our flowers their scent. . . (The Scherzo) gives a picture of hurried preparations. Everyone does his bit, every fibre vibrates, the seconds denote a longer period of time. What is causing this hurrying one seems to grasp from the contrasting trio with its oboe motif in G-flat major, which with its warm devotion tells us what is at stake. . . (The finale) reaches a triumphant conclusion which wakes in the listener a vision of a bright and confident future."

Kajanus' article was not inspired by Sibelius but was the result of his own imagination. This is apparent from the correspondence between Sibelius and Carpelan which also involved the Swedish patron Tamm, who had paid for Sibelius' trip to Italy. Carpelan sent Kajanus' article to Tamm and received this answer: "It does not matter whether Sibelius was thinking of other things. It is clear that the feelings are so deep and strong that these things can be found in the music. What jumps out is pure vitality . . . it fetches its strength from a wider area than that which is clear in the mind of the creator."

Carpelan told Sibelius of the reply and praised Tamm's perspicacity: "It is as though he thought that you thought differently of your symphony than does Kajanus — which is indeed true."

Obviously Sibelius had initiated Carpelan into the mysteries of his composition and told him something of the symphony's background. But it is typical of him that he did not give Carpelan an exact answer, but contented himself with the rather vague comment: "The perspicacious Tamm is right about the mind of the artist. There is a funny thing about this. There are more things in heaven and on earth, Horatio, than philosophy ever dreamt of."

The Romance for String Orchestra in C major bears witness to Sibelius' gift for expressing large musical thoughts in a small context. The tonal quality of the introduction — modally coloured E minor against a C major chord of a sixth — and the recitative-like melodic line create a severe tension.

Some expressive interchanges by the strings show Sibelius' feeling for Tchaikovsky's musical idiom and string sound. A modulating link ends as one of Sibelius' great lyrical themes in a melancholy E major and related to the finale of the first symphony. This theme culminates in the magnificent return of the first subject. The piece ends calmly but with a Stagnelian shadow in a background of a mystery of sighs.

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

On the same label: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 265 (Sibelius/Järvi).

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

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

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

Neeme Järvi is Principal Conductor of the Gothenburg Symph. Orch., Principal Guest Conductor of the City of Birmingham S.O. and has been appointed Principal Conductor and Musical Director of the Scottish National Orch. with effect from the 1984/85 season. **On the same label: BIS-LP-219 (Stenhammar/Goth.S.O.), 221, 222 (Sibelius/Goth.S.O.), 227 (Tubín/Musikelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/Goth.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/Goth.S.O.), 250 (Sibelius/Goth.S.O.), 251 (Stenhammar/Goth.S.O.), 252, 263 (Sibelius/Goth.S.O.), 264 (Tubín/Goth.S.O.), 265 (Sibelius/Goth.S.O.).**

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



I andra symfonin (1901-02) sker en avgörande förändring i Sibelius symfoniska klimat. Nittiotalsverkens kalevalamytiska töcken, modala kolorit och gåtfulla dagar, melodiräckornas schamanistiska frenesi viker för en klarare atmosfär och ett mjukare ljus, som ger konturerna större behagfullhet. Temana besitter en närapå wienklassisk jämvikt och plasticitet.

Detta gäller likväl icke för alla satser i symfonin. Främst andra satsen, Andante, och finalens sidotemagrupp har mycket kvar av de tidigare verkens ruvande tragik. I den bemärkelsen visar Sibelius här upp ett Janus-ansikte. Å ena sidan ser han tillbaka mot det som varit, å den andra riktat han blicken framåt mot sin idol Beethoven, den tonsättare som skulle ge honom de starkaste impulserna till en utvidgning och förnyelse av den symfoniska formen. Men även om andra symfonin uppstod i ett övergångsskede i Sibelius tonskapande är den ett av hans mest monumentala verk.

Som en samtidigt enande och spänningsskapande faktor framstår de två olika tematyper, vilka trycker sin prägel på verkets struktur. Redan i första satsens inledning lägger man märke till stråkarnas stegvis stigande tretonsgrupp, inom vilken de enskilda tonerna repeteras. Träblåsarna svarar med ett fallande tretonsmotiv. Violinernas följande unisonomonolog och i synnerhet sluttemat ger prov på den andra tematypen. Melodin börjar på en långt utdragen ton, som nystar ur sig en snabb åttondelsfigur följt av ett kvintfall. Flertalet teman i symfonin kan hänföras antingen till den förra eller den senare typen.

Första satsens expositionsdelen avviker från det klassiska mönstret såtillvida att de tre teman som presenteras inte förefaller att vara slutgiltigt utarbetade, utan snarare ter sig som uppslag med inneboende stora utvecklingsmöjligheter. Det är signifikativt att Sibelius-experterna inte kan enas om vilket av de tre temana som är sidotemat, det "andra" eller det "tredje". Detsamma gäller för övrigt även i motsvarande grad om expositionsdelen i Beethovens gigantiska Hamnerklavieresonat op. 106.

I genomföringen skuter de olika temauppslagen nya skott och kombineras sinnrikt med varandra i många stegringsvägar, ända tills en syntes av hela expositionens temaförråd uppnås. I denna väldiga kulmination visar det sig att hela det tematiska materialet har uppstått ur en enda grundidé. I syfte att förkorta reprisdelen ställer Sibelius olika motiv kontrapunktiskt över varandra — en effekt som ytterligare stegrar texturens inneboende dynamik.

Andra satsen, Tempo Andante ma rubato, komponerade Sibelius våren 1901 i Rapallo. Han brukade tillbringa hela dagen i en bergshyddas "omgifven af den intressantaste trädgård — blommande rosor, camelior, mandelträd . . ." Under intrycket av romantiska författare sådana som Amiel och svensken Törneros greps han av en spökstämning och antecknade på ett notpapper: "Don Juan. Sitter i skymningen i mitt slott. En gäst (stengästen) stiger in. Jag frågar mer än en gång hvem han är. — Intet svar. Jag bjuder till att roa honom. Lika stum är han. Slutligen stämmer den främmande upp en sång. Då märker Don Juan hvem han är." På omstående sida skisserade han huvudtemat till symfonins Andante med åtföljande text: "I den förtrollade trädgården när Don Juan är borta." Under hemresan gjorde han ett uppehåll i Florens och annoterade där ett nytt motiv som han kallade "Christus".

Nu inställer sig frågan: har man rätt att på basen av dessa anteckningar som man råkar känna till, draga den slutsatsen att det dramatiska Andantet skildrar en kamp mellan Stengästen och Kristus, dödens och livets krafter? Svaret måste väl bli nekan- de. Vägen från ett dylikt litterärt-religiöst infall till den slutliga notbilden kan vara lång och under denna sublimationsprocess kan mycket hända.

Man är närmast böjd att i denna sats uppleva en symfonisk spänning mellan två motsatta element: å ena sidan det dystra huvudtemat som spelas av två fagotter: å andra sidan sidotemat i lydsk Fiss-dur, i sordinerade stråkar.

Dödsteamat i eolisk d-moll går obarmhärtigt fram, förkvävande stråkarnas bön om förskoning. När sedan människosjälens ligger där, förkrossad och utan hopp, klingar sidotemat i fjärran, utstrålade den lydiska kvartens milda ljus. I reprisdelen har detta ljus slockant. Döden synes ha befäst sitt välde.

Scherzot ter sig som en symfonisk motkraft, sjudande av vitalitet. Tanken går till kontrasten mellan sorgmarschen och scherzot i Beethovens Eroica. Men medan triodelen i Beethovens scherzo klingar som jaktfanfarer komponerar Sibelius en triodel, Lento e suave, som börjar med inte mindre än nio upprepningar av samma ton med ett efterföljande kvintfall och ett slut på en sibelius-triodel. Detta är en naturidyll i Bruckners anda, sådan den kommer till uttryck i scherzot i Bruckners sjunde symfoni. Förresten inleder Sibelius sin trio med fem pükslag med ett diminuendo grade- rat från p till ppp. Bruckner däremot låter pukkan markera en punkterad rytm, mitt- mellan Ländler och vals.

Efter att ha upprepat scherzots båda avsnitt bygger tonsättaren ur oboetemat tretonsmotiv och ett kontrapunkterande fallande tema en tonbrygga som direkt förbinder scherzot med finalen. De två satserna svetsas inte samman till en ny form- enhet, men den tematiska kontinuiteten bevaras genom att finalens huvudtema växer fram ur tretonsmotivet. Huvudtemats festliga karaktär, basunfanfarnas och ett eldigt trumpetmotiv anger satsens karaktär av heroisk 1800-talsfinal, vars grundtyp är finalen i Beethovens femte symfoni. Här visar sig Sibelius mindre som symfonisk tänkare än som tonmålare i al fresco-stil. Sonatformens olika avsnitt är spatio- st tilltagna och glider förbi som bilderna i ett rörligt panorama. Melodikonturerna tecknas i breda svep. Sidotemat, över en böljande ostinatorörelse i cellon och violan, spelas av träblåsarerna. Den "klangfulla monotonin", ostinatoackompanjemanget och den inledande orgelpunkten på medianten i h-moll (senare kantrar tonarten över till fiss-moll) pekar bakåt mot Sibelius tidigare arkaiska tonvärld, exempelvis En saga. Det fanfarliknande sluttemat och dess pizzicatofortsättning kröner finalens monu- mentala patos.

Genomföringen består av kontrapunktiskt arbete — med en aning för mycket tonvikt på "arbete" — och utmynnar i en stegring lik den i tonbryggan från scherzot till finalen. I reprisdelen stegras sidotemats ostinotabakgrund till extas. Plötsligt kastar melodin av sig sin mollmantel och står där i skimrande D-durskrud. Sluttemat dånar fram ff, pesante, och i codan utarbetas huvudtemats stigande tretonsmotiv till en koralartad slutformel som bär det definitiva och oåterkalliga prägel.

Sibelius dirigerade andra symfonin och två mindre verk den 8, 10, 14 och 16 mars, alla gånger för utsålt hus. Aldrig tidigare hade ett nytt orkesterverk haft en sådan framgång i Finland.

I en artikel efter premiären betecknade Robert Kajanus andra symfonin som en musikalisk projektion av den aktuella politiska situationen: "Andantet verkar såsom en den mest förkrossande protest mot all den orättvisa, som i vår tid hotar att beröva solen dess ljus och våra blommor deras doft . . . (Scherzot) ger en bild af brådskande förberedelse. Alla dra sitt strå till stacken, alla fibrer skälvva, sekunderna ha fått ett ökad tidsvärde. Hvad som betingar denna skyndsamhet tycker man sig förnimma i den kontrasterande trion med dess oboemotiv i Gess-dur, som i sin varma hängifvenhet talar om, hvad som står på spel . . . (Finalen) utmynnar i ett triumfalt slut, egnadt att hos åhöraren väcka föreställningen om ljusa och förtröstansfulla framtidsutsikter."

Kajanus artikel var inte inspirerad av Sibelius, utan bottnade i hans egna fantasier. Detta framgår ur Sibelius och Carpelans brevväxling, som tangerade även den svenske mecenaten Tamm, som bekostat Sibelius resa till Italien. Carpelan skickade Kajanus artikel till Tamm och fick följande svar: "Om Sibelius haft annat i tankarna gör det samma. Nog af att känslorna äro så djupa och starka, att detta kan läsas ut ur musiken. Hvad som springer ut ur äkta lifsstämning . . . suger sin kraft ur ett vidare område än hvad som står klart i den skapandes medvetande." Carpelan refererade svaret för Sibelius och prisade Tamms skarpsinne: "Det är som anade han att du tänkte annat om din symfoni än Kajanus — hvilket ju ock stämmer."

Uppenbarligen hade Sibelius invigt Carpelan i sitt skapandes mysterier och berättat för honom något om symfonins bakgrund. Men det är typiskt att han inte gav Carpelan något exakt svar, utan nöjde sig med en rätt vag kommentar: "Den skarpsinnige Tamm har nog rätt angående den skapandes medvetande. Det är för övrigt en egenomlig sak dermed. Mer fins i himmelen och på jord, Horatio, än någonsin filosofin har drömt om."

Romans för stråkorkester, C-dur, vittnar om Sibelius förmåga att uttrycka stora musikaliska tankar i ett litet format. Inledningens tonala dualism — modalt färgad e-moll mot C-dur sextackord — och den recitativartade melodiska linjen alstrar en stark spänning.

Några talande stråkrepliker vittnar om Sibelius inlevelse i Tjajkovskijs musikaliska syntax och stråkklang. En modulerande överledning utmynnar i ett av Sibelius stora lyriska teman, E-dur, vemodsfyllt, befryndat med första symfonins final. Detta tema kulminerar i huvudidéns grandiosa återkomst. Stycket slutar rofyllt — dock med en Stagnelius-skugga av Suckarnas mystär i bakgrunden.

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

På samma skivmärke: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 265 (Sibelius/Järvi).

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

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

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

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

På samma skivmärke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteborg S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubín/Musikskelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/G.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/G.S.O.), 250 (Sibelius/G.S.O.), 251 (Stenhammar/G.S.O.), 252, 263 (Sibelius/G.S.O.), 264 (Tubín/G.S.O.), 265 (Sibelius/G.S.O.).

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



In der zweiten Sinfonie (1901-02) tritt eine entscheidende Veränderung von Sibelius' sinfonischem Klima ein. Der kalevala-mythische Nebel der Werke der neunziger Jahre, ihre modale Färbung und ihre rätselhaften Beleuchtungen, die schamanistische Fieberhaftigkeit der Melodiereihen weichen einer klareren Atmosphäre und einem weiche-
ren Licht, durch das die Umrisse lieblicher werden. Das Gleichgewicht und die Plasti-
zität der Themen erinnern beinahe an die Wiener Klassik.

Dies trifft aber nicht bei allen Sätzen der Sinfonie zu. Vor allem der zweite Satz, Andante, und die Seitenthemagruppe des Finales haben viel der kauernnden Tragik der früheren Werke behalten. In dieser Hinsicht zeigt Sibelius hier ein Janusgesicht. Einerseits blickt er zur Vergangenheit zurück, andererseits richtet er den Blick nach vorne, zu seinem Idol Beethoven, jenem Komponisten, der ihm die stärksten Anregungen geben sollte zu einer Erweiterung und einer Erneuerung der sinfonischen Form. Wenn die zweite Sinfonie aber auch während einer Übergangszeit in Sibelius' kompositorischen Schaffen entstand, ist sie eines seiner monumentalsten Werke.

Als einheitlicher und spannungserregender Faktor zugleich erscheinen die beiden Themtypen, die die Struktur des Werkes prägen. Bereits in der Einleitung des ersten Satzes merkt man die schrittweise steigende Dreitongruppe der Streicher, innerhalb welcher die einzelnen Töne wiederholt werden. Die Holzbläser antworten mit einem fallenden Dreitonmotiv.

Der folgende Unisonomonolog der Geigen und besonders das Schlußthema veranschaulichen den zweiten Themtyp. Die Melodie beginnt auf einem langgezogenen Ton, der eine schnelle Achtelfigur erzeugt, von einer fallenden Quinte gefolgt. Die meisten Themen der Sinfonie sind einer der erwähnten Gattungen hinzuzuführen.

Der Expositionsteil des ersten Satzes weicht insofern vom klassischen Muster ab, als die drei exponierten Themen nicht endgültig ausgearbeitet zu sein scheinen, sondern eher wie Ideen mit großen Entwicklungsmöglichkeiten aussehen. Signifi-
kativ ist, daß die Sibeliusexperten nicht darüber einigen können, welches der drei Themen das Seitenthema ist, das „zweite“ oder das „dritte“. Dasselbe gilt übrigens auch im entsprechenden Ausmaße für den Expositionsteil von Beethovens giganti-
scher Hammerklaviersonate Op. 106.

In der Durchführung sprießen die verschiedenen thematischen Ideen erneut und werden in vielen Steigerungswellen sinnreich mit einander kombiniert, bis eine Synthese des gesamten thematischen Vorrates der Exposition erreicht wird. In diesem gewaltigen Höhepunkt zeigt es sich, daß das gesamte thematische Material aus einer einzigen Grundidee entstanden ist.

Um den Wiederholungsteil zu verkürzen, stellt Sibelius verschiedene Motive kontra-
punktisch über einander — ein Effekt, der die innewohnende Dynamik der Textur noch mehr steigert.

Sibelius komponierte den zweiten Satz, Tempo Andante ma rubato, im Frühling 1901 in Rapallo. Er pflegte es, den ganzen Tag in einer Berghütte zu verbringen, „vom interessantesten Garten umgeben — blühende Rosen, Kamelien, Mandelbäu-
men ...“. Unter dem Eindruck romantischer Schriftsteller, wie Amiel und der Schwe-
de Törneros, wurde er von einer spukhaften Stimmung gepackt und schrieb auf ein

Notenpapier: „Don Juan. — Sitze in der Dämmerung in meinem Schloß, ein Gast (der Steinerne Gast) tritt ein. Ich frage mehr als einmal, wer er sei. — Keine Antwort. Ich versuche, ihn zu belustigen. Er bleibt stumm. Schließlich stimmt der Fremde ein Lied an. Da merkt Don Juan, wer er ist.“

Umseitig skizzierte er das Hauptthema des Andantesatzes der Sinfonie mit dem Beiletttext: „Im Zaubergarten nach dem Verschwinden Don Juans.“ Während der Heimreise machte er in Florenz einen Aufenthalt, wo er ein neues Motiv notierte, das er „Christus“ nannte.

Da erhebt sich die Frage: haben wir das Recht, aufgrund dieser Notizen, die wir zufällig kennen, die Folgerung zu ziehen, daß das dramatische Andante den Kampf zwischen dem Steinernen Gast und Don Juan, den Kräften des Todes und des Lebens schildert? Die Antwort muß wohl negativ sein. Der Weg von einem solchen, literarisch-religiösen Einfall bis zum endgültigen Notenbild kann ein langer sein, und im Laufe dieses Sublimationsvorganges kann viel geschehen.

Man ist am ehesten geneigt, in diesem Satze eine sinfonische Spannung zwischen entgegengesetzten Elementen zu erleben: einerseits das düstere Hauptthema, von zwei Fagotten gespielt, andererseits das Seitenthema Fis-Dur, in gedämpften Streichern.

Das Todesthema in d-Moll äolisch zieht unbarmherzig dahin, die Bitte der Streicher um Schonung erdrosselnd. Wenn dann die Menschenseele da liegt, zerstört und hoffnungslos, ertönt in der Ferne das Seitenthema mit dem sanften Licht der lydischen Quarte. Im Wiederholungsteil ist dieses Licht erloschen. Der Tod scheint seine Macht befestigt zu haben.

Das Scherzo erscheint als sinfonische Gegenkraft, voller Lebenskraft. Man denkt an den Trauermarsch und das Scherzo in Beethovens Eroica. Während aber der Trioteil in Beethovens Scherzo wie Jagdfanfaren klingt, komponiert Sibelius einen Trioteil, Lento e suave, der mit nicht weniger als neun Wiederholungen desselben Tones beginnt, mit folgendem Quintenfall und einem Schluß auf einer Sibeliustriöle. Dies ist ein Naturidyll Brucknerschen Geistes, wie er im Scherzo der siebten Sinfonie Bruckners zum Ausdruck kommt. Übrigens beginnt Sibelius sein Trio mit fünf Paukenschlägen in einem Diminuendo vom einfachen bis zum dreifachen Piano. Bruckner hingegen läßt die Pauke einen punktierten Rhythmus markieren, zwischen Ländler und Walzer.

Nach einer Wiederholung der beiden Abschnitte des Scherzos baut der Komponist aus dem Dreitonmotiv des Oboethemas und einem kontrapunktierenden, fallenden Thema eine Tonbrücke, die das Scherzo direkt mit dem Finale verbindet. Die beiden Sätze werden nicht zu einer neuen Forminheit verschweißt, aber die thematische Kontinuität wird dadurch bewahrt, daß das Hauptthema des Finales aus dem Dreitonmotiv hervorwächst. Der festliche Charakter des Hauptthemas, die Posaunenfanfaren und ein feuriges Trompetenmotiv verleihen dem Satz den Charakter eines heroischen Finales aus dem 19. Jahrhundert, dessen Grundtyp wir im Finale der fünften Sinfonie Beethovens finden. Hier zeigt sich Sibelius weniger als sinfonischer Denker — er ist eher ein Tonmaler im Al-Fresco-Stil. Die verschiedenen Abschnitte der Sonatenform sind geräumig angelegt und gleiten wie die Bilder eines beweglichen Panoramas vorbei.

Die Melodieumrisse werden in breiten Zügen gezeichnet. Das Seitenthema, über einer wogenden Ostinatobewegung der Cello und Bratschen, wird von den Holzbläsern gespielt. Die „klangvolle Monotonie“, die Ostinatobegleitung und der einleitende Orgelpunkt auf der Medianten in h-Moll (später gleitet die Tonart in fis-Moll hinüber) weisen auf Sibelius' frühere archaische Tonwelt, beispielsweise En saga. Das fanfarenhafte Schlußthema und dessen Pizzicatofortsetzung krönen das monumentale Pathos des Finales.

Die Durchführung besteht aus kontrapunktischer Arbeit — vielleicht ein wenig zu viel „Arbeit“ — und mündet in eine Steigerung, die jener in der Tonbrücke vom Scherzo zum Finale ähnelt. Im Repräsentant wird der Ostinatohintergrund des Seitenthemas bis ins Ekstatische gesteigert. Plötzlich wirft die Melodie ihren Mollmantel ab und steht da im schillernden D-Dur-Gewand. Das Schlußthema dröhnt im Fortissimo, pesante, und in der Coda wird das steigende Dreitonmotiv des Hauptthemas in eine chorähnliche Schlußformel umgearbeitet, die das Gepräge des Endgültigen, Unwiderruflichen trägt.

Sibelius dirigierte die zweite Sinfonie und zwei kleinere Werke am 8., 10., 14. und 16. März, jeweils bei ausverkauftem Haus. Noch nie zuvor war ein neues Orchesterwerk in Finnland derartig erfolgreich gewesen.

In einem Artikel nach der Uraufführung bezeichnete Robert Kajanus die zweite Sinfonie als eine musikalische Projektion der gegenwärtigen politischen Situation: „Das Andante wirkt wie ein erschütternder Protest gegen all jene Ungerechtigkeit, die in unserer Zeit droht, die Sonne ihres Lichtes zu berauben, unsere Blumen ihres Duftes . . . (Das Scherzo) vermittelt ein Bild eiliger Vorbereitung. Alle tragen das Ihrige bei, alle Fasern zittern, die Sekunden haben einen größeren Zeitwert bekommen. Was diese Eile bedingt, glaubt man im kontrastierenden Trio zu spüren, mit seinem Oboemotiv Ges-Dur, das in warmer Hingabe erzählt, was auf dem Spiel steht . . . (Das Finale) mündet in einen triumphalen Schluß, dazu geeignet, beim Hörer die Vorstellung heller und trostreicher Zukunftsaussichten zu erwecken.“

Kajanus' Artikel war nicht durch Sibelius angeregt, sondern wurzelte in seinen eigenen Phantasien. Dies geht aus dem Briefwechsel zwischen Sibelius und Carpelan hervor, wo auch vom schwedischen Mäzen Tamm gesprochen wird, der Sibelius' Reise nach Italien bezahlt hatte. Carpelan schickte Kajanus' Artikel an Tamm, der antwortete: „Ob Sibelius Anderes in Gedanken gehabt hat, ist egal. Die Gefühle sind so tief und stark, daß dies aus der Musik ersichtlich ist. Was einer echten Lebensstimmung entspringt . . . saugt seine Kraft aus einem weiteren Bereich, als dem Bewußtsein des Schaffenden klar ist.“

Carpelan vermittelte Sibelius die Antwort und preiste Tamms Scharfsinn: „Es ist, als ob er ahnte, daß Du über Deine Sinfonie anders denkst als Kajanus — was ja auch stimmt.“

Offensichtlich hatte Sibelius Carpelan in die Mysterien seines Schaffens eingeweiht und ihm etwas über den Hintergrund der Sinfonie erzählt. Es ist aber typisch, daß er Carpelan keine exakte Antwort gab, sondern sich auf einen etwas vagen Kommentar beschränkte: „Der scharfsinnige Tamm hat wohl recht bezüglich des Bewußtseins des

Schaffenden. Eines ist übrigens dabei eigentümlich. Es gibt mehr im Himmel und auf der Erde, Horatio, als es die Philosophie je erträumt hat.“

Die Romanze für Streichorchester C-Dur zeugt von Sibelius' Fähigkeit, große musikalische Gedanken im kleinen Format auszudrücken. Der tonale Dualismus der Einleitung — modal gefärbtes e-Moll gegen einen C-Dur-Sextakkord — und die rezitativ-ähnliche Melodielinie erzeugen eine starke Spannung.

Einige Streicherstellen zeugen von Sibelius' Einlebung in Tschaikowskijs musikalische Syntax und seinen Streicherklang. Eine modulierende Überleitung mündet in eines von Sibelius' großen lyrischen Themen, E-Dur, wehmütig, mit dem Finale der ersten Sinfonie verwandt. Dieses Thema kulminiert in der grandiosen Wiederkehr der Hauptidee. Das Stück endet ruhig — aber mit einem seufzend mystischen Hintergrund.

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

Auf derselben Marke: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 265 (Sibelius/Järvi).

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

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

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

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

Auf derselben Marke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 221, 222 (Sibelius/Göteb.S.O.), 227 (Tubín/Musikelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/Göteb.S.O.), 245 (Dvořák/Helmerson/Göteb.S.O.), 250 (Sibelius/Göteb.S.O.), 251 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 252, 263 (Sibelius/Göteb.S.O.), 264 (Tubín/Göteb.S.O.) 265 (Sibelius/Göteb.S.O.).

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

Dans la deuxième symphonie, il se passe un changement décisif dans le climat symphonique de Sibelius. Le brouillard mythique kalevalesque des œuvres des années 1890, le *coloris modal* et les lumières énigmatiques, la frénésie des portées mélodiques font place à une atmosphère plus claire et à une lumière plus douce, donnant plus d'élégance aux contours. Les thèmes possèdent un équilibre et une plasticité presque vienno-classiques.

Ceci ne s'applique pas autant à tous les mouvements de la symphonie. Surtout le deuxième mouvement, Andante, et le thème secondaire du finale ont beaucoup du tragique couvant des œuvres antérieures. Dans ce sens, Sibelius montre ici une tête de Janus. D'un côté, il se tourne vers ce qui a été, d'un autre, il dirige son regard vers l'avant, sur son idole Beethoven, le compositeur qui devait lui donner les plus fortes impulsions à une expansion et à un renouveau de la forme symphonique. Mais quoique la deuxième symphonie survint dans une période de transition dans le processus de composition de Sibelius, elle est une de ses œuvres les plus monumentales.

Les deux types différents de thèmes se présentent en tant que facteur simultanément unissant et créateur de tension ; ils influencent profondément la structure de l'œuvre. Déjà au début du premier mouvement, on remarque le groupe de trois tons montant par degrés aux cordes, dans lequel chaque ton est répété. Les bois répondent par un motif descendant de trois tons.

Le monologue à l'unisson suivant des violons et surtout le thème final sont des exemples du deuxième type de thème. La mélodie commence par un ton longuement soutenu qui dévide une figuration rapide en croches suivie d'une chute de quinte. Nombre de thèmes dans la symphonie peuvent appartenir à l'un ou à l'autre des deux types.

L'exposition du premier mouvement s'écarte du modèle classique en ce que les trois thèmes présentés ne semblent pas être définitivement développés, mais paraissent plutôt être ébauchés aux grandes possibilités innées de développement. Il est significatif que les experts ne peuvent s'accorder sur lequel des trois thèmes est le secondaire, le « deuxième » ou le « troisième ». Il en est d'ailleurs de même, proportionnellement, de l'exposition dans la gigantesque sonate « Hammerklavier » op. 106 de Beethoven.

Dans le développement, les différents débuts de thèmes poussent de nouveaux rejets et sont ingénieusement combinées en plusieurs vagues enchérissantes, jusqu'à l'obtention d'une synthèse de la réserve thématique de toute l'exposition. Dans cette puissante culmination, il devient évident que le matériel thématique provient d'une unique idée principale. Dans la récapitulation écourtée, Sibelius superpose contrairement différents motifs — un effet qui hausse encore la dynamique innée du tissu.

Sibelius composa le deuxième mouvement, Tempo Andante ma rubato, au printemps de 1901 à Rapallo. Il avait l'habitude de passer toute la journée dans une cabane de montagne, « entouré du plus intéressant jardin — roses en fleurs, camélias, amandiers . . . » Influencé par des compositeurs romantiques, tels Amiel et le suédois Törneros, il fut saisi d'une hantise et inscrivit sur du papier à musique : « Don Juan. Assis au crépuscule dans mon château. Un hôte, l'hôte de pierre, entre. Je demande

plus d'une fois qui il est. — Aucune réponse. Je lui offre de le divertir. Il est toujours muet. Finalement, l'inconnu entonne une chanson. Don Juan comprend alors qui il est. »

Au verso, il esquisse le thème principal de l'Andante de la symphonie avec le texte ci-joint : « Dans le jardin enchanté où Don Juan n'est plus. » Lors du voyage de retour, il s'arrêta à Florence et prit note là d'un nouveau motif qu'il appela « Christus ».

Une question se pose ici maintenant : a-t-on le droit, appuyé sur ces annotations que le hasard a fait connaître, de tirer la conclusion que l'Andante décrit la lutte entre l'hôte de pierre et le Christ, entre les forces de la mort et celles de la vie ? La réponse doit bien être négative. Le chemin d'une telle inspiration littéro-religieuse au résultat musical final peut être long et bien de quoi peut se produire pendant ce processus de sublimation.

On est presque enclin, dans ce mouvement, à ressentir une tension symphonique entre deux éléments opposés : d'un côté le lugubre thème principal joué par deux bassons ; de l'autre, le thème secondaire en fa dièse mineur lydien, aux cordes assourdies.

Le thème de la mort, en ré mineur éolien, s'avance sans merci, étouffant la supplication de grâce des cordes. Lorsque, plus tard, l'âme humaine est étendue là, brisée et sans espoir, le thème secondaire résonne au lointain, rayonnant de la douce lumière de la quarte lydienne. Dans la reprise, cette lumière est éteinte. La mort semble avoir affermi son pouvoir.

Le Scherzo se présente comme une contre-force symphonique bouillonnant de vitalité. La pensée voyage vers le contraste entre la marche funèbre et le scherzo dans l'« Héroïque » de Beethoven. Mais, alors que le trio du scherzo de Beethoven sonne comme des fanfares de chasse, Sibelius compose un trio Lento e suave commençant par non moins de neuf répétitions de même ton, accompagnées d'une chute de quinte et, à la fin, d'un triolet sibélien. C'est une idylle à la nature dans l'esprit de Bruckner, comme elle se traduit dans le scherzo de la septième symphonie de Bruckner. Au reste, Sibelius introduit son trio par cinq coups de timbale avec un diminuendo gradué de p à ppp. Bruckner, au contraire, laisse la timbale marquer un rythme pointé, entre Ländler et vals.

Après avoir répété les deux parties de scherzo, le compositeur bâtit un pont tonal provenant du motif de trois notes du thème du hautbois et d'un thème contrapuntique descendant ; ce pont relie directement le scherzo au finale. Les deux mouvements ne sont pas soudés pour former une nouvelle unité formelle, mais la continuité thématique est préservée par le fait que le thème principal du finale se développe à partir du motif de trois notes. Le caractère de fête du thème principal, les fanfares de trombones et un motif enflammé aux trompettes donnent au mouvement son caractère de finale héroïque des années 1800, dont le type fondamental est le finale de la cinquième symphonie de Beethoven. Sibelius se montre ici moins comme penseur symphonique que comme peintre dans le style al fresco. Les différentes parties de la forme sonate sont spacieusement élargies et glissent comme des images dans un panorama en mouvement. Les contours mélodiques sont dessinés en larges coups. Le thème secondaire,

sur un sinueux mouvement ostinato au violoncelle et à l'alto, est joué aux bois. La « monotonie sonore », l'accompagnement ostinato et le point d'orgue d'introduction sur la médiane en si mineur (changeant plus tard la tonalité en fa dièse mineur) rappellent le monde tonal archaïque antérieur de Sibelius, par exemple « En saga ». Le thème final de fanfare et sa continuation en pizzicato couronnent le patos monumental du finale.

Le développement consiste en travail contrapuntique — avec un soupçon trop d'accent sur « travail » — et débouche sur une montée semblable à celle du pont tonal du scherzo au finale. Dans la récapitulation, le fond ostinato du thème secondaire monte jusqu'à l'extase. La mélodie se défait soudainement de son manteau mineur et se montre en étincelants atours de ré majeur. Le thème final tonne ff, pesante, et le motif ascendant de trois tons du thème principal s'achève, dans la coda, dans une formule finale de choral.

Sibelius dirigea la deuxième symphonie ainsi que deux œuvres moindres les 8, 10, 14 et 16 mars, chaque fois à guichets fermés. Une nouvelle œuvre symphonique n'avait encore jamais eu autant de succès en Finlande.

Dans un article après la première, Robert Kajanus qualifia la deuxième symphonie de projection musicale de la situation politique actuelle : « L'Andante semble être la plus accablante protestation contre toute injustice qui, dans notre temps, menace de ravir au soleil sa lumière et à nos fleurs, leur parfum . . . (Le Scherzo) donne l'image de préparatifs hâtifs. Chacun apporte sa pierre, toutes les fibres vibrent, les secondes ont une valeur accrue. On croirait s'apercevoir de ce qui résulta de cette hâte dans le trio contrastant avec son motif en sol bémol majeur au hautbois qui, dans son ardent dévouement, raconte ce qui est en jeu . . . (Le Finale) débouche sur une fin triomphale, destinée à faire naître, chez l'auditeur, l'idée de perspectives d'avenir claires et sûres. »

L'article de Kajanus n'était pas inspiré par Sibelius, mais provenait de sa propre imagination. Ceci ressort de l'échange de lettres entre Sibelius et Carpelan, touchant même le mécène suédois Tamm qui avait défrayé Sibelius de son voyage en Italie. Carpelan envoya l'article de Kajanus à Tamm et reçut la réponse suivante : « Si Sibelius a eu d'autre chose en tête, ça ne fait rien. Il suffit que les sentiments soient si profonds et si forts que cela se lise dans la musique. Ce qui surgit de la vraie joie de vivre . . . puise sa force dans un domaine plus grand que ce qui est évident dans le conscient du créateur. »

Carpelan rapporta la réponse à Sibelius et fit l'éloge de la perspicacité de Tamm : « C'est comme s'il soupçonnait que tu avais d'autres idées au sujet de ta symphonie que Kajanus — ce qui est bien juste. »

Sibelius avait de toute évidence initié Carpelan aux mystères de sa création et lui avait dit quelque chose au sujet du fond de la symphonie. Mais il est typique qu'il ne donnât à Carpelan aucune réponse exacte ; il se contenta plutôt d'un commentaire assez vague : « Le clairvoyant Tamm a pas mal raison quant au conscient du créateur qui est, du reste, quelque chose de particulier. Il y a plus dans le ciel et sur la terre, Horace, à quoi la philosophie n'a jamais révé. »

La Romance en do majeur pour orchestre à cordes témoigne du talent de Sibelius pour exprimer de grandes idées musicales dans un petit format. Le dualisme tonal de l'introduction — mi mineur teinté modalement sur un accord de sixte en do majeur — et la ligne mélodique récitative font naître une forte tension.

Quelques éloquentes répliques aux cordes témoignent de la pénétration de Sibelius dans la syntaxe musicale et la sonorité des cordes de Tchaikovsky. Un pont modulant débouche sur un des grands thèmes lyriques de Sibelius, en mi majeur, mélancolique, apparenté au final de la première symphonie. Ce thème culmine dans le retour grandiose de l'idée principale. Le morceau se termine paisiblement — avec cependant une ombre de mystère à l'arrière-plan.

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

Dans la même collection : BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořák/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 265 (Sibelius/Järvi).

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

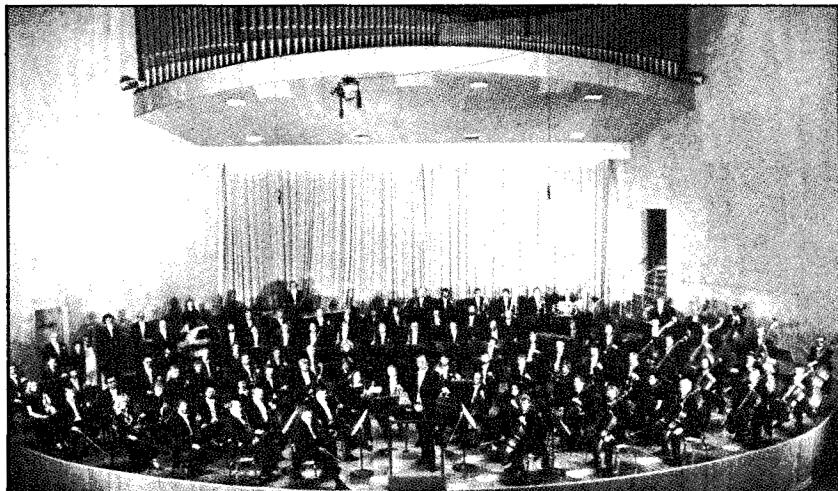
Depuis 1980, il est établi aux États-Unis et a été invité à diriger entre autres la Phil. de New York, l'Orch. de Philadelphia, l'Orch. symph. national de Washington, les orchestres symphoniques de Boston, San Francisco, Cincinnati et Indianapolis. Il a aussi dirigé l'Opéra métropolitain de New York.

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

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

Dans la même collection : BIS-LP-219 (Stenhammar/O.S.Göteborg.), 221, 222 (Sibelius/O.S.Göteborg.), 227 (Tubín/Musikskapskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/O.S.Göteborg.), 245 (Dvořák/Helmerson/O.S.Göteborg.), 250 (Sibelius/O.S.Göteborg.), 251 (Stenhammar/O.S.Göteborg.), 252, 263 (Sibelius/O.S.Göteborg.), 264 (Tubín/O.S.Göteborg.), 265 (Sibelius/O.S.Göteborg.).

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



Recording Data: 1983-09-23/24, Gothenburg
Concert Hall, Sweden

Recording Engineer: Michael Bergek

Digital Editing: Robert von Bahr

Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment,
4 Neumann KM83, 1 Neumann SM69 Micro-
phones, Swedish Radio Mixer, Sony Tape

Producer: Lennart Dehn

Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1984

English Translation: William Jewson

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chené-Wiklander

Front Cover Photo: Göran Algard

Orchestra Photo: Harry Nicolaisen

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, BIS Records AB