



CD-295 STEREO

digital

JEAN SIBELIUS

Historical Scenes Op. 25 & 66 * En Saga Op. 9

The Gothenburg Symphony Orchestra/Neeme Järvi



A BIS original dynamics recording

SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

Scènes historiques, Suite Op. 25	<i>(Breitkopf)</i>	18'09
1. <i>All'Overtura 4'37 -</i>		
2. <i>Scena 6'11 -</i>		
3. <i>Festivo 7'07</i>		
Scènes historiques, Suite Op. 66	<i>(Breitkopf)</i>	17'51
4. <i>La Chasse. Overture 6'27 -</i>		
5. <i>Chant d'amour 4'30 -</i>		
6. <i>Près du pont-levis 6'37</i>		
7. En Saga Op. 9	<i>(Breitkopf)</i>	18'35
		T.T.: 55'12

The GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA /
Cond.: NEEME JÄRVI

Historical Scenes I op. 25, 1899.

In 1899, Tsarist Russia began its concerted attacks on the autonomy of the Grand Duchy of Finland. Amongst other measures, the free press was to be stifled and the white spaces in the newspaper columns testified to the ravages of the censor. In order to support the hard pressed journalists, the people of Helsinki arranged a gala at the Swedish theatre. Sibelius had composed the music to a series of tableaux, comprising altogether a Prelude for wind and six pieces of tableau music. The best known piece is of course *Finlandia*, which is actually based on the music to two tableaux: Finland during the Great Strife (the Nordic war of 1700-1721) and the final tableau Finland Awakens.

Historical Scenes I consists of three numbers. The first, *All'Overtura*, is inspired by the Kalevala: Väinämöinen, the prophet and hero of the epic, plays his kantele to the people of Kalevala. In the sky can be seen Pohjola's daughter spinning her golden thread — an image which was to inspire Sibelius to one of his most extraordinary tone poems.

Musically, *All'Overtura* does not measure up to Sibelius's great tone poem. It is a happy and festive piece, intended to lighten for an instant the grave mood in the theatre.

Scena depicts the Finns in the Thirty Years War. It begins as a melancholy minuet; the mood before the approaching battle has inspired Sibelius to refined, mysterious string effects, which are interrupted by the tumult of the battle. *Scena* concludes with a solemn victory march.

Festivo is in bolero rhythm. The piece refers to the residence of Duke Johan and his wife Katarina Jagellonica in Turku Castle. The orchestra has a courtly, archaic sound and the fiery bolero rhythm is kept under strict control. *Festivo* reflects Sibelius's feeling for the historical setting and the 17th century atmosphere in general.

Historical Scenes II op. 66.

After completing his fourth symphony, perhaps the most profound of the seven, Sibelius felt in the spring of 1911, that he was standing on the threshold of a new phase as a composer. His inclination lay towards the romantic, and the result matured in February, 1912. He then began a group consisting of three historical scenes to which he gave German names: *Die Jagd* (The Hunt), *Minnelied* (Love song) and *An der Zugbrücke* (On the drawbridge).

The Hunt begins with harmony which is the same tritone sequence as the genetically important introductory motif to the fourth symphony, here transposed to e flat - f - a. The resounding hunting fanfares over the e flat organ point evoke the fascination of the hunt and — Sibelius is always Sibelius! — the mystery of the forest. Love song is full of chivalresque ceremony in comparison with Rakastava's earthy devotion to love and the sounds of the harp recall the stage theatre music which Sibelius wrote to Strindberg's *Svanevit*. On the drawbridge could be characterised as a masque — perhaps a rather lengthy one.

En Saga op. 9, first version 1893, revised 1902.

The origin of this tone poem has hitherto been far from clear. During his apprentice year in Vienna in 1890-91 Sibelius began an octet for strings, flute and clarinet which "contained no less than the germ of *En Saga*". No trace of the octet has been found.

Three of the letters Sibelius wrote from Helsinki in 1892 to his close friend the writer, Adolf Paul — living in Berlin — are meant to throw light on the origins of *En Saga*.

1. September 27: "I shall get down to a septet. I have a completely new form for it — so there — some moods — contrasts and clear bright colours and sharp contours."

2. November 13: "Perhaps Weingartner /the recently appointed conductor of the Court Opera Orchestra in Berlin / would be interested in having a Ballet Scene No. 2 (it is just like a saga in the romantic style, 1820)."

3. December 10: "I have a 'Saga' for orchestra ready. You should be impressed by it. It is 'rausch'. I thought of Böcklin's paintings. He paints the sky too bright /far too bright — E.T. /too white swans, and a sea which is too blue etc."

Everything suggests that the "Ballet Scene No. 2" — "just like a saga" — mentioned in the second letter is a stage in the creation of the tone poem *En Saga*. Otherwise it reverts, in name at least, to the Ballet Scene Sibelius composed in Vienna in the spring of 1891 and later conducted himself in Helsinki.

The interval between the two letters is barely a month and Sibelius would have hardly composed a score of almost a hundred pages so quickly. Moreover, Ballet Scene No. 2 and *En Saga* have romantic precursors, literary in the former case and the paintings of the German artist Arnold Böcklin (1827-1901) in the case of *En Saga*.

The source of inspiration for Ballet Scene No. 2 may be stated with a probability bordering on certainty. In the Finland of the 1890's the stories of the Finnish author Zachris Topelius, together with those of H.C. Andersen and the brothers Grimm, were read in Swedish speaking homes. The first two wrote their fairy tales long after the year 1820 mentioned by Sibelius; the best known stories of the brothers Grimm, however, date from the period 1812-15. Throughout his life, Sibelius was fascinated by the nature mysticism in the brothers Grimm, by the struggle between good and evil powers in the depths of the German forest.

The descriptions of colours in letters 1 and 3 are so similar that both must have been inspired by Böcklin, whose identity is revealed by the normally so reticent Sibelius in letter 3. He had got to know Böcklin's painting in Berlin and Vienna, from the mysterious, dark forest landscapes of the earlier period to the later symbolic white swans and the inevitable Island of Death.

On a later occasion Sibelius gave Magnus Enckell, one of Finland's leading artists, an apt description of Böcklin's Elysian fields, where white swans glide over the surface of black waters. When Weingartner conducted the *Swan of Tuonela* in Berlin in 1901, critics compared the work to the Island of Death.

What else was it except the colours in Böcklin's paintings which threw Sibelius into a creative frenzy, the echo of which he imagined he found in the "rausch" of *En Saga*? He was doubtless also captivated by Böcklin's themes, above all by his experience of the mystical elements in nature, for example in the play of Tritons and Nereids in the Mediterranean of Antiquity, or the snowbound fir-tree in an Alpine landscape. The latter drawing radiates a mood, *mutatis mutandis*, like that characterizing Sibelius's piano piece, *The Fir-tree* op. 75.

Letter 1 is meant to bewilder the reader. The composer intends to "get down to" a septet. This formulation suggests that a new work is being referred to. But the following sentence — "I have a completely new form for it . . ." — suggests that this septet

already exists, and the subsequent description makes it clear as to what the new element will consist of.

Later in the letter he writes: "Don't mention it /the septet /to a living soul because not a single note exists yet." The letter seems to be a process of mystification. But if one considers the previously mentioned octet, the original source for En Saga, then the contents emerge in a clearer light. Sibelius intends to rework the octet into a septet which will have a completely new form. Perhaps he was inspired by van Beethoven's then very popular septet for clarinet, horn, bassoon and four strings.

The tone poem En Saga would thus have been preceded by three stages unknown to posterity: octet - septet Ballet Scene No. 2. A common feature of the septet and the tone poem was what for Sibelius meant the musical equivalent of Böcklin's colours, whilst the German romantic fairy-tale mood, interpreted by the composer in music, became the common denominator of Ballet Scene No. 2 and tone poem.

What does En Saga say? In the 1940's Sibelius told his secretary: "En Saga is an expression of a state of the soul. At the time when I was composing the tone poem I had several harrowing experiences. In no other work have I revealed myself so completely as in En Saga. Merely for this reason, all literary interpretations are quite alien to me."

The last sentence is important. Sibelius makes no more reference to any "saga in the romantic style, 1820" than Böcklin's paintings — as he knows instinctively that any reference to particular concrete events or specific paintings would entail a banalisation of the music.

But this does not lessen the importance of the original source of inspiration. For the listener this functions as a pointer, an external programme that does not penetrate the core of the music, which is essentially metaphysical. He might well have applied the old saying: "Where words end music begins." Sibelius quite rightly repudiates any literary explanations.

For most listeners En Saga seems like dark, dramatic music, impassioned and with archaic features. But this archaic element differs rhythmically and thematically from the rune song elements of Kalevala. Our attention is therefore struck by the reply of the elderly composer to an enquiry from abroad: if one must look for a folkloristic basis for En Saga, then the mood of the tone poem is certainly closer to the Edda than to the Kalevala.

From the Germanic Edda it is only a short step to the Nibelungenlied and the way to "a saga in the romantic style". In the 1930's, with almost uncanny intuition, Elmer Diktonius characterised the general mood of the tone poem in the following words: "simple as a folksong, gloomy as the wilderness and brilliant as the princess and half the kingdom".

The introduction to En Saga is bathed in primeval twilight. The arpeggios in the strings flitter like will o' the wisps over an obstinately repeated motif in seconds in the bassoons and horns. From the Bruckner-like chiascuro of the introduction to Kullervo, Sibelius has taken a step in the direction of impressionism. The woodwinds monotonously entone a humming motif of narrow compass. The arpeggios in the strings climb ever higher and against them emerges a motif in the horns referred to hereafter as the epic theme. This moves through the whole piece and spins out a further sequel. Its function may be compared to the narrator in a novel.

The tempo quickens from Andante to Allegro and two new central themes are presented:

— the long drawn-out and graceful main subject with many feminine phrase endings. This ultimately has its roots in the primitive, short motifs of the introduction. The main theme is joined by a motif which turns out to be a variant of the sequel to the epic theme.

— a ballad-like male counter-subject, whose characteristic, strongly accented repeated notes suggest an affinity with the main theme. Experts consider that it shows certain similarities to medieval Provençal ballads. There also appear to be certain resemblances to Carmen's song and dance in the tavern scene in the second act of Bizet's opera.

As can be seen, the themes are ultimately based on the embryonic material presented in the introduction to the tone poem. Even in this early work Sibelius therefore uses van Beethoven's symphonic technique, which gives the listener an impression of thematic unity and consistency.

One is struck by the fact that both the main subject and the counter-subject are in the same key, C minor. According to the rules of sonata form the counter-subject here should be in the parallel key to the main subject, Eb major, as should the exposition section. In En Saga the latter also finishes in the main key of C minor.

The tone poem also provides an additional final theme with a rising-falling motion, where the final fall lends itself to varied repeats.

On the other hand, in addition to the unified themes, En Saga includes such typical elements of sonata form as development and recapitulation sections. The continually mounting tension from the very first bars right up to the climax with the entry of the main subject reflects the composer's already highly developed sense of symphonic form. The fact that the composer to a large extent adheres to the principal key of C minor once it has been established, and that he persistently repeats melodic figures and motifs with falling seconds creates a suggestive mood of magic and sorcery.

A mysterious murmuring passage of 17 bars *sul ponticello* in the strings has a fascinating effect and this is followed by a polyphonic and magnificently worked out development.

The concluding tragedy is anticipated by four muted violins, *ppp*. The final culmination is almost frightening in its acute drama. One motif from the main subject is pursued by the epic motif, which here acquires a resemblance to the dragon motif in Wagner's Ring. The themes destroy each other in an orchestral eruption, *fffz*. The final motif of the ballad-like counter-subject laments in the oboes. The epic theme takes its farewell, *dolcissimo*, to the accompaniment of sighing motifs in the strings. Everything moves towards silence. The main theme dies away slowly in the cellos, *ppp sempre*, and in the final bars the rhythm is only suggested by a cello solo over an organ point.

*

I return to the fact that Sibelius once referred to a "Ballet Scene No. 2" which was "just like a saga in the romantic style". Personally I have always felt that En Saga would be most suitable for a ballet. The rhythmic nerve and the tragico-lyrical episodes of the tone poem undeniably produce scenographic associations. The tone poem has actually been performed as a ballet with great success by the Finnish National Opera amongst others. It may be mentioned here that the first version of En Saga includes a long lyrical

passage in F major which would be admirably suited for a pas de deux for prima ballerina and danseur noble.

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.

The orchestra appears on another 25 BIS records.

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 S.O. and since the season 1984/85 he is also Principal Conductor and Musical Director of the Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi appears on another 25 BIS records.

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.

Historiska scener I op. 25, 1899

År 1899 inledde Tsar-Ryssland på allvar sina angrepp på storfurstendömet Finlands autonomi. Bland annat skulle den fria tidningspressen förkvävas, och de vita rutorna i tidningarnas spalter vittnade om censurens framfart. I syfte att bistå de beträngda journalisterna föranstaltade Helsingforsborna en fest på Svenska teatern. Sibelius hade komponerat musiken till en tablaserie, allt i allt ett Preludium för blåsar samt sex nummer tablåmusik. Det bäst kända stycket är naturligtvis *Finlandia*, som för övrigt bygger på musiken till två tablåer: Finland under Stora ofreden (nordiska kriget 1700-1721) och sluttablån Finland vaknar.

Historiska scener I består av tre nummer. Det första, *All'Overtura*, är inspirerat av Kalevala: eposets siare och hjälte Väinämöinen spelar på sin kantele för Kalevalafolket. I skyn ses Pohjolas dotter spinna sin guldråd — en bild som skulle inspirera Sibelius till en av hans märkligaste tondikter.

Musikaliskt når *All'Overtura* inte upp till Sibelius' stora tonpoem. Det är ett glatt och festligt stycke, avsett att för några ögonblick lätta den allvarstygda stämningen i salongen.

Scena skildrar finnarna i Trettioåriga kriget. Den börjar som en melankolisk menuett. Stämningen före den annalkande striden har inspirerat Sibelius till raffinerade, hemlighetsfulla stråkeffekter, som avbryts av stridslarmet. *Scena* avslutas med en högtidlig segermarsch.

Festivo går i holerorytm. Stycket alluderar på den svenske hertig Johans och hans makas, Katarina Jagellonicas vistelse på Åbo slott. Orkesterklngen är höviskt arkaiserande och den eldiga holerorytmen hålles i strama tyglar. *Festivo* avspeglar Sibelius' inlevelse i den historiska miljön och överhuvudtaget 1600-talets atmosfär.

Historiska scener II op. 66

Efter att våren 1911 ha fullbordat sin fjärde symfoni, den kanske mest djuplodande av de sju, kände Sibelius sig stå på tröskeln till en ny fas i sitt tonskapande. Hans häg stod till det romantiska, resultatet mognade först i februari 1912. Då påbörjade han en grupp omfattande tre historiska scener som han gav tyska namn *Die Jagd*, *Minnelied* (Kärleksång), *An der Zugbrücke* (Vid vindbryggan).

Jakten börjar med en harmoni med samma tritonustonföljd som det genetiskt viktiga inledningmotivet till fjärde symfonin, här transponerat: ess-f-a. De över orgelpunkten ess skallande jaktfanfarnerna skapar en stämning jaktens tjusning och — Sibelius är alltid Sibelius! — skogens hemlighetsfullhet. *Minnelied* ter sig ridderligt ceremoniell i jämförelse med Rakastavas jordnära kärleksdyrkan, och harpklangerna för tanken till den scenmusik, som Sibelius skrev till Strindbergs Svanevit. Vid vindbryggan kunde man föreställa sig som ett maskspel — ett kanske något utdraget sådant.

En Saga op. 9, den första versionen 1892, reviderad 1902.

Denna tondikts uppkomst har hittills varit långt ifrån klarlagd. Under sitt studieår i Wien 1890-91 påbörjade Sibelius en oktett för stråkar, flöjt och klarinett, som "inneslöt ingenting mindre än fröet till En Saga". Oktetten har likväl inte kunnat sparas.

Tre av de brev Sibelius hösten 1892 skrev från Helsingfors till sin intäme vän skriftställaren Adolf Paul, som vistades i Berlin, är ägnade att belysa En Sagas tillblivelse.

1. Den 27. september: "En septett skall jag taga ihop med. Jag har en alldeles ny form för den — så der — några stämningar — kontraster och klara ljusa färger och skarpa konturer."

2. Den 13 november: "Männe Weingartner /den nyssutnämnde dirigenten för Hovoperans orkester i Berlin/ vore intresserad att af mig få en Balletscen No. 2 (den är alldeles som en saga i den romantiska stilen, 1820)."

3. Den 10 december: "Jag har en 'Saga' för orkester färdig. Du borde anslås af den. Den är rausch. Jag har tänkt på Böcklins taylor. Han målar ju en för klar /alltför klar — E.T./ luft, för hvita svanar, för blått haf med m/era/."

Allt talar för att den i det andra brevet nämnda "Balletscen No. 2" — "alldeles som en saga" — är en etapp i tonidiken En Sagas tillblivelseprocess. För övrigt återgår den, åtminstone till namnet på den Balletscen som Sibelius komponerade i Wien våren 1891 och senare själv dirigerade i Helsingfors.

Tidrymden mellan de två breven är en dryg månad och knappast skulle Sibelius ha komponerat ett partitur på nästan hundra sidor så snabbt. Dessutom är både Balletscen nr 2 och En Saga romantiskt påverkade, den förra litterärt, den senare av den tyske målaren Arnold Böcklins (1827-1901) taylor.

Aven inspirationskällan till Balletscen nr 2 kan anges med till visshet gränsande sannolikhet. I nittioalets Finland lästes i svensktalande hem sagor av den blide inhemske skalden Zachris Topelius samt av H.C. Andersen och bröderna Grimm. De två förstnämnda skrev sina sagor långt efter det av Sibelius nämnda årtale 1820. Däremot härstammar bröderna Grimms mest kända sagor från perioden 1812-15. Sibelius var hela livet igenom fascinerad av de grimmska sagornas naturmystik, av kampen mellan goda och onda makter i de tyska ödesskogarnas djup.

Färgbeskrivningarna i brev 1 och 3 påminner om varandra i så hög grad att de båda måste vara inspirerade av Böcklin vars identitet den annars så förtegne Sibelius avslöjar i brev 3. Han hade lärt känna Böcklins måleri i Berlin och Wien, alltifrån den tidigare periodens hemlighetsfulla mörka skogslandskap till de senare symbolistiska vita svanarna och den oundvikliga Dödens ö.

Senare skulle Sibelius ge Magnus Enckell, en av Finlands främsta målare, en adekvat beskrivning av Böcklins De saligas ängder, där vita svanar glider fram över en svart vattenyta. Då Weingartner år 1901 dirigerade Tuonelas svan i Berlin jämfördes stycket av kritiken med Dödens ö.

Vad var det utom färgerna i Böcklins måleri som försatte Sibelius i ett skaparrus, vars genklang han tyckte sig finna i En Sagas "rausch"? Sakerligen fångades han också av Böcklins temavärld, framförallt av hans inlevelse i naturens mystiska element: exempelvis tritoners och nereiders lek i antikens Medelhav, eller den insnöade granen i ett alplandskap. Den sistnämnda teckningen utstrålar en stämning, mutatis mutandis lik den som präglar Sibelius' pianostycke Granen op. 75.

Brev 1 är ägnat att förbrylla läsaren. Komponisten avser att "taga ihop" med en septett. Formuleringen tyder på att det är fråga om ett nytt verk. Men följande sats — "jag har en alldeles ny form för den . . ." — tyder på att denna septett redan existerar, och den följande beskrivningen klargör vari det nya kommer att bestå.

Längre fram i brevet heter det: "Tala ej åt någon lefvande om den/septetten/ ty ej en enda ton finnes ännu." Brevet verkar att vara en mystifikation. Men tar man den tidigare

omnämnda oktetten, urupphovet till En Saga, med i räkningen framstår innehållet tämligen klart. Sibelius avser att omarbeta oktetten till en septett som kommer att ha en alldeles ny form. Måhända inspirerades han av van Beethovens dåförtiden mycket populära septett för klarinett, horn, fagott och fyra stråkar.

Sålunda skulle tondikten En Saga ha föregåtts av tre för eftervärlden okända stadier: okttett — septett — Balettscen nr 2. Ett gemensamt drag för septett och tondikt var det som för Sibelius innebar den musikaliska motsvarigheten till Böcklins kolorit, medan åter den tysk-romantiska sagostämningen, av tonsättaren tolkad i musik blev en gemensam nämnare för Balettscen nr 2 och tondikt.

Vad förtäljer Sagan? På 1940-talet yttrade Sibelius till sin sekreterare: "En Saga är ett uttryck för ett själstillstånd. Vid den tid då jag skrev tondikten hade jag flera skakande upplevelser. I inget annat verk har jag blottat mig så helt som i En Saga. Redan av denna orsak är alla litterära uttydningar helt främmande för mig."

Den sista satsen är betydelsefull. Sibelius hänvisar här lika litet till någon "saga i den romantiska stilen, 1820", som till Böcklins tavlor — eftersom han instinktivt anar att varje hänvisning till speciella konkreta händelser eller speciella målningar skulle innebära en banalisering av musiken.

Men detta förringar ingalunda den ursprungliga inspirationskällans betydelse. För lyssnaren fungerar den som en vägvisare, ett yttre program som likväl inte tränger in i musikens kärna, vilken till sitt grundväsen är metafysisk. Här kunde man tillämpa det gamla ordståvet: "Där orden upphör börjar musiken." Med rätta tar Sibelius avstånd från litterära uttydningar.

För de flesta lyssnare ter sig En Saga som mörk, dramatisk musik, passionsfylld och med arkaiska drag. Men detta arkaiska element skiljer sig rytmiskt och tematiskt från de runosångartade element i Kalevala. Därför fäster man sig vid det svar den äldrige tonsättaren gav på en förfrågan från utlandet: vill man nödvändigtvis söka en folkloristisk grundval för En Saga vore tondiktens stämning säkert närmare Eddan än Kalevala.

Från den germanska Eddan är steget inte långt till Nibelungenlied och den vägen till "en saga i den romantiska stilen". På 1930-talet karakteriserade Elmer Diktonius med närapå kusligt säker intuition tondiktens allmänna stämning i följande ordalag: "enkel som folkvisan, dystert som ödemarken och glansfull som prinsessan och halva kungariket".

Över En Sagas introduktion vilar en urtidsskymning. Stråkarnas arpeggier flimrar som irrblov över ett envist upprepat sekundmotiv i fagott och horn. Från den brucknerska chiaroscuro i Kullervos inledning har Sibelius tagit ett steg i impressionistisk riktning. Träblåsargruppen intonerar entonigt nynnande motiv med trängt tonomfång. Stråkarnas arpeggier rycker upp i allt högre läge och mot dem avtecknar sig i hornen ett motiv här kallat det episka. Detta går genom hela stycket och nystar ytterligare ut sig ett bihang. Dess funktion kunde jämföras med berättarens i en roman.

Tempot stegras från Andante till Allegro och två nya centrala teman presenteras: — det långt utspunna graciösa huvudtemat med många kvinnliga frasslut. Ytterst har detta sina rötter i inledningens primitiva, korta motiv.

Till huvudtemat sällar sig ett motiv som visar sig vara en variant av det episka temats bihang: — ett balladartat manligt sidotema, vars karaktäristiska, starkt betonade tonupprepningar tyder på släktskap med huvudtemat. Experter anser att det uppvisar vissa

likheter med medeltida provencalska ballader. Man tycker sig även finna vissa likheter med Carmens danssång i andra aktens krogscen i Bizets opera.

Som synes bygger temana ytterst på det embryoniska material som presenterades i tondiktens inledning. Redan i detta tidiga verk nyttjar Sibelius alltså van Beethovens symfoniska teknik, som hos lyssnaren skapar ett intryck av tematisk enhetlighet och konsekvens.

Man fäster sig vid att både huvudtema och sidotema går i samma tonart, c-moll. Enligt sonatformens regler borde sidotemat här gå i huvudtemats parallelltonart, Ess-dur, liksom även expositionsdelen. I En Saga slutar denna likväl i huvudtonartens c-moll.

I tondikten förekommer ytterligare ett sluttema med rörelseschemat stigande-fallande, där det fallande slutet lämpar sig för varierad upprepning.

A andra sidan ingår i En Saga utom den enhetliga tematiken även sådana för sonatformen typiska element som genomföring och priseld. Den kontinuerligt stigande spänningen alltifrån begynnelsetakterna ända till utlösningen i och med temats inträde vittnar om tonsättarens redan högt utvecklade sinne för den symfoniska formen. Den omständigheten att tonsättaren i stor utsträckning håller fast vid huvudtonarten c-moll efter det den etablerats, samt att han envist repeterar melodiska figurer och fallande sekundmotiv skapar en suggestiv stämning av magi och trolldom.

Ett hemlighetsfullt susande avsnitt om 17 takter, sul ponticello i stråkarna är av fascinerande verkan. Den åtföljs av en polyfon, suveränt gestaltad genomföring.

Den slutliga tragedin förväntas av fyra sordinerade violiner, ppp. Slutkulminationen är nästan skrämmande i sin tillspetsade dramatik. Ett motiv ur huvudtemat jagas av det episka motivet, som här får ett tycke av drakmotiv i Wagners Ring. Temana förgör varandra i ett orkestralt utbrott, fffz. I oboerna klagar det balladartade sidotemats slutmotiv. Det episka temat tar farväl, dolcissimo, till suckmotiv i stråkarna. Allt går mot tystnad. Huvudtemat förklingar långsamt i violoncellerna, ppp sempre, och i sluttakterna antyds rytmen endast av ett cellosolo över en orgelpunkt.

*

Jag återkommer till att Sibelius i ett skede talade om en "Balletscen No. 2" som var "alldeles som en saga i den romantiska stilen". Personligen har jag alltid föreställt mig att En Saga skulle göra sig utmärkt som balett. Tondiktens rytmiska nerv, dramatiska och tragisk-lyriska episoder väcker onekligen scenografiska associationer. Tondikten har faktiskt med stor framgång uppförts som balett, bland annat av Finska Nationaloperan. Här kan nämnas att i den första versionen av En Saga ingår ett långt lyriskt avsnitt i F-dur, som väl kunde lämpa sig som ett pas de deux för primaballerina och danseur noble.

Erik Tawaststjerna

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

Orkestern har spelat in ytterligare 25 BIS skivor.

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 och från hösten 1984 chefdirigent och konstnärlig ledare vid Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi har spelat in ytterligare 25 BIS skivor.

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

Historische Szenen I Op. 25, 1899.

1899 begann das zaristische Rußland ernsthaft seine Angriffe auf die Autonomie des Großfürstentums Finnland. Es sollte u.A. die freie Zeitungspressen erdrosselt werden, und die weißen Flächen in den Spalten der Zeitungen zeugten von der Tätigkeit der Zensur. Um den bedrängten Journalisten zu helfen, veranstalteten die Einwohner von Helsinki ein Fest im Schwedischen Theater. Sibelius hatte die Musik zu einer Tableauserie komponiert, im Ganzen ein Präludium für Bläser und sechs Nummern Tableaumusik. Das bekannteste Stück ist natürlich *Finlandia*, das im übrigen auf der Musik zweier Tableaux baut: Finnland im Großen Unfrieden (Nordischer Krieg 1700-1721) und das Schlußtableau Finnland erwacht.

Die Historischen Szenen I bestehen aus drei Nummern. Die erste, *All'Ouverture*, ist von der Kalevala inspiriert: der Wahrsager und Held des Epos, Väinämöinen, spielt dem Kalevalavolke auf seiner Kantele. In den Wolken sieht man Pohjolas Tochter ihren goldenen Faden spinnen — ein Bild, das Sibelius die Inspiration zu einer seiner bemerkenswertesten Tondichtungen geben sollte.

Musikalisch erreicht *All'Ouverture* nicht Sibelius' große Tondichtungen. Es ist ein fröhliches, festliches Stück, mit der Ambition, für einige Augenblicke die ernste Stimmung im Saal zu erleichtern.

Scena schildert die Finnen im dreißigjährigen Krieg. Das Stück beginnt als melancholisches Menuett. Die Stimmung vor dem kommenden Kampfe inspirierte Sibelius zu raffinierten, geheimnisvollen Streicheffekte, die vom Kampflärm unterbrochen werden. *Scena* endet mit einem feierlichen Siegesmarsch.

Festivo geht im Bolerohythmus. Das Stück spielt auf das Verweilen des schwedischen Herzogs Johan und seiner Gattin, Katarina Jagellonica, im Schloß zu Turku an. Der Orchesterklang ist höfisch archaisierend und der feurige Bolerohythmus wird stramm gehalten. *Festivo* spiegelt Sibelius' Einlebung in das historische Milieu und in die Atmosphäre des 17. Jahrhunderts überhaupt.

Historische Szenen II Op. 66.

Nachdem er im Frühling 1911 seine vierte Sinfonie vollendet hatte, die vielleicht tiefgründigste der sieben, fühlte sich Sibelius auf der Schwelle einer neuen Phase seines Tonschaffens. Sein Drang galt dem Romantischen, aber das Ergebnis reifte erst im Februar 1912. Damals begann er eine Gruppe dreier historischer Szenen, denen er deutsche Namen gab: *Die Jagd*, *Minnelied*, *An der Zugbrücke*.

Die *Jagd* beginnt mit derselben Tritonusfolge wie das genetisch wichtige Einleitungsmotiv der vierten Sinfonie, hier transponiert: es - f - a. Die über dem Orgelpunkt es schallenden Jagdfanfaren schaffen eine gemischte Stimmung: der Zauber der Jagd und — Sibelius bleibt Sibelius! — der geheimnisvolle Wald. Das *Minnelied* erscheint ritterlich zeremoniell im Vergleich mit der irdnahen Liebesanbetung in *Rakastava*, und die Harfenklänge führen den Gedanken zu jener Bühnenmusik, die Sibelius zu Strindbergs *Svanevit* schrieb. An der *Zugbrücke* könnte man sich als Maskenspiel vorstellen — vielleicht ein etwas in die Länge gezogenes solches.

En Saga Op. 9, erste Fassung 1893, Revision 1902.

Die Entstehung dieser Tondichtung wurde bisher weitaus nicht geklärt. Während seines

Wieni Studienjahres 1890-91 begann Sibelius ein Oktett für Streicher, Flöte und Klarinette, die „nichts weniger als den Keim zu En Saga enthielt“. Das Oktett konnte aber nie gefunden werden.

Drei der Briefe, die Sibelius im Herbst 1892 aus Helsinki an seinen engen Freund, den damals in Berlin weilenden Schriftsteller Adolf Paul schrieb, sind geeignet, die Entstehung von En Saga zu beleuchten.

1. Am 27. September: „Ich werde ein Septett beginnen. Ich habe eine ganz neue Form dafür — etwa — einige Stimmungen — Kontraste und klare helle Farben und scharfe Umrisse.“

2. Am 13. November: „Ob etwa Weingartner /der eben ernannte Dirigent des Berliner Hofopernorchesters /daran Interesse hätte, von mir eine Ballettszene Nr. 2 zu bekommen (sie ist ganz wie ein Märchen im romantischen Stil, 1820).“

3. Am 10. Dezember: „Ich habe eine ‚Saga‘ für Orchester fertig. Sie sollte Dir gefallen. Sie ist Rausch. Ich dachte an Böcklins Bilder. Er malt ja eine zu klare Luft, zu weiße Schwäne, zu blaues Meer usw.“

Alles spricht dafür, daß die im zweiten Brief erwähnte „Ballettszene Nr. 2“ — „ganz wie ein Märchen“ — ein Teil des Entstehungsprozesses der Tondichtung En Saga ist. Sie bezieht sich übrigens, zumindest hinsichtlich des Namens, auf jene Ballettszene, die Sibelius im Frühling 1891 in Wien komponierte, und später selbst in Helsinki dirigierte.

Der Zeitraum zwischen den beiden Briefen beträgt einen guten Monat, und Sibelius hätte wohl kaum so schnell eine Partitur von beinahe hundert Seiten komponiert. Außerdem sind sowohl die Ballettszene Nr. 2 und En Saga romantisch beeinflusst, jene literarisch, diese durch die Bilder des schweizer Malers Arnold Böcklin (1827-1901).

Auch die Inspirationsquelle der Ballettszene Nr. 2 kann mit beinahe völliger Gewißheit angegeben werden. Im Finnland der 90er Jahre las man in den schwedischsprachigen Familien die Märchen des milden einheimischen Dichters Zachris Topelius, sowie von H.C. Andersen und den Brüdern Grimm. Die beiden ersteren schrieben ihre Märchen lang nach dem von Sibelius erwähnten Jahr 1820. Hingegen stammen die bekanntesten Märchen der Brüder Grimm aus der Periode 1812-15. Sibelius war sein ganzes Leben lang von der Naturmystik der Grimmschen Märchen gefesselt, vom Kampf zwischen guten und bösen Mächten in der Tiefe der deutschen Wälder.

Die Farbbeschreibungen der Briefe 1 und 3 erinnern in so hohem Grade an einander, daß beide von Böcklin angeregt sein müssen, dessen Identität der sonst sehr schweigsame Sibelius in Brief 3 enthüllt. Er hatte Böcklins Malerei in Berlin und Wien kennengelernt, von den geheimnisvollen dunklen Waldlandschaften der früheren Periode bis zu den späteren symbolistischen Schwänen und der unvermeidlichen Toteninsel.

Später sollte Sibelius Magnus Enckell, einem der hervorragendsten Maler Finnlands, eine angemessene Beschreibung von Böcklins Gefilde der Seligen geben, wo weiße Schwäne über eine schwarze Wasserfläche dahingleiten. Als Weingartner 1901 in Berlin Tuonelas Schwan dirigierte, wurde das Stück von der Kritik mit der Toteninsel verglichen.

Was gab es, außer den Farben, in Böcklins Malerei, das Sibelius in einen schöpferischen Rausch versetzte, dessen Widerhall er im „Rausch“ von En Saga zu finden meinte? Es fesselte ihn sicher auch Böcklins Themenwelt, vor allem seine Einlebung in die mythischen Elemente der Natur, beispielsweise das Spielen der Tritonen und Nereiden im

Mittelmeer der Antike, oder die verschneite Fichte in einer Alpenlandschaft. Letztere Zeichnung strahlt eine Stimmung aus, mutatis mutandis, wie jene, die Sibelius' Klavierstück Granen (Die Fichte) Op. 75 prägt.

Brief 1 ist geeignet, den Leser zu verwirren. Der Komponist will ein Septett „beginnen“. Die Formulierung deutet an, daß es sich um ein neues Werk handelt. Der folgende Satz aber — „Ich habe eine ganz neue Form dafür . . .“ — läßt darauf schließen, daß das Septett bereits existiert, und die folgende Beschreibung macht klar, was das Neue sein wird.

Später im Brief heißt es: „Erzähle keinem Lebewesen davon /vom Septett /, weil es bisher keinen einzigen Ton gibt.“ Der Brief erscheint völlig mystisch. Wenn man aber das bereits erwähnte Oktett, den Ursprung von En Saga, mit einbezieht, wird der Inhalt recht klar. Sibelius hat vor, das Oktett in ein Septett umzuarbeiten, das eine ganz neue Form haben wird. Vielleicht wurde er durch das damals sehr beliebte Septett von van Beethoven angeregt, für Klarinette, Horn, Fagott und vier Streicher.

Somit sollten der Tondichtung En Saga drei für die Nachwelt unbekannt Stadien vorangegangen sein: Oktett — Septett — Ballettszene Nr. 2. Ein gemeinsamer Zug von Septett und Tondichtung war das, was bei Sibelius einem musikalischen Gegenstück von Böcklins Kolorit gleichkam, während andererseits die deutsch-romantische Märchenstimmung, vom Komponisten in Musik umgesetzt, ein gemeinsamer Nenner von der Ballettszene Nr. 2 und der Tondichtung geworden war.

Was erzählt En Saga? In den 1940er Jahren sagte Sibelius zu seiner Sekretärin: „En Saga ist der Ausdruck eines Gemütszustandes. Zu jener Zeit, als ich die Tondichtung schrieb, hatte ich mehrere erschütternde Erlebnisse. In keinem anderen Werk entblötte ich mich derartig total wie in En Saga. Schon aus diesem Grunde sind mir alle literarischen Deutungen völlig fremd.“

Der letzte Satz ist bedeutungsvoll. Sibelius spricht hier genauso wenig von irgendeinem „Märchen im romantischen Stil, 1820“, wie von Böcklins Gemälden — weil er instinktiv ahnt, daß jeder Hinweis auf gewisse, konkrete Ereignisse oder gewisse Gemälde eine Banalisierung der Musik mit sich ziehen würde.

Dies verringert aber keineswegs die Bedeutung der ursprünglichen Inspirationsquelle. Für den Hörer wirkt sie als Wegweiser, ein äußeres Programm, das aber nicht in den Kern der Musik dringt, der im Grundwesen metaphysisch ist. Hier könnte man das alte Sprichwort verwenden: „Wo die Worte enden beginnt die Musik.“ Mit Recht nimmt Sibelius von literarischen Deutungen Abstand.

Den meisten Hörern erscheint En Saga als finstere, dramatische Musik, leidenschaftlich und mit archaischen Zügen. Dieses archaische Element unterscheidet sich aber rhythmisch und thematisch von den runogängähnlichen Elementen in der Kalevala. Daher ist jene Antwort interessant, die der greise Komponist auf eine Frage aus dem Ausland gab: Falls man um jeden Preis eine folkloristische Grundlage von En Saga suchen möchte, wäre die Stimmung der Tondichtung eher der Edda als der Kalevala verwandt.

Von der germanischen Edda ist der Schritt bis zum Nibelungenlied nicht weit, auf diesem Weg auch zu „einem Märchen im romantischen Stil“. In den 1930er Jahren charakterisierte Elmer Diktonius mit nahezu unheimlich sicherer Intuition die allgemeine Stimmung der Tondichtung folgendermaßen: „schlicht wie das Volkslied, düster wie die Wildnis und glanzvoll wie die Prinzessin und das halbe Königreich“.

Über der Einleitung von En Saga ruht eine Urzeitdämmerung. Die Arpeggien der Streicher flimmern wie die Irrlichter über einem hartnäckig wiederholtem Sekundenmotiv in Fagott und Horn. Von dem Brucknerschen Chiaroscuro in der Einleitung von Kullervo hat Sibelius einen Schritt in impressionistische Richtung gemacht. Die Holzbläsergruppe bringt eintönig summende Motive mit engem Tonumfang. Die Streicherarpeggien rücken in eine immer höhere Lage, und gegen sie zeichnet sich in den Hörnern ein Motiv ab, hier das epische genannt. Diese Motiv geht durch das ganze Stück durch, und aus ihm entsteht auch ein Anhang. Seine Funktion könnte mit der des Erzählers in einem Roman verglichen werden.

Das Tempo wird von Andante auf Allegro gesteigert, und zwei neue zentrale Themen werden gebracht:

— das lang gespannte grazile Hauptthema mit vielen weiblichen Phrasenendungen. Im Grunde genommen hat es seine Wurzeln im primitiven, kurzen Motiv der Einleitung.

Zum Hauptthema gesellt sich ein Motiv, das sich als Variante des Anhanges des epischen Themas entpuppt.

— ein balladenhaftes männliches Seitenthema, dessen charakteristische, stark betonte Tonwiederholungen eine Verwandtschaft mit dem Hauptthema andeuten. Experten meinen, daß hier eine Ähnlichkeit mit mittelalterlichen provenzalischen Balladen vorliegt. Man meint auch, gewisse Ähnlichkeiten mit Carmens Tanzlied in der Schenkenszene des zweiten Aktes von Bizets Oper zu finden.

Wie man sieht, bauen die Themen letzten Endes auf dem embryonalen Material, das in der Einleitung der Tondichtung gebracht wurde. Bereits in diesem Frühwerk verwendet also Sibelius von Beethovens sinfonische Technik, die dem Hörer einen Eindruck von thematischer Einheitlichkeit und Konsequenz vermittelt.

Auffallend ist, daß Hauptthema und Seitenthema in derselben Tonart, c-Moll, geschrieben sind. Nach den Regeln der Sonatenform müßte hier das Seitenthema in der Paralleltonart Es-Dur stehen, wie auch der Expositionsteil. In En Saga endet dieser aber in der Haupttonart c-Moll.

In der Tondichtung kommt noch ein Schlußthema vor, mit dem Bewegungsmuster steigend-fallend, wo sich der fallende Schluß für eine variierte Wiederholung eignet.

Andererseits enthält En Saga neben der einheitlichen Thematik auch solche für die Sonatenform typische Elemente wie Durchführung und Repräsentiel. Die stets steigende Spannung, von den Anfangstakten bis zur Auslösung beim Erscheinen des Hauptthemas zeugen von dem hochentwickelten Gefühl des Komponisten für die sinfonische Form. Der Umstand, daß der Komponist weitgehend bei der Haupttonart c-Moll bleibt, nachdem sie einmal etabliert ist, und daß er hartnäckig melodische Figuren und fallende Sekundmotive wiederholt schafft eine suggestive Stimmung von Magie und Zauberei.

Ein geheimnisvoll brausender Abschnitt von 17 Takten, sul ponticello in den Streichern, ist von faszinierender Wirkung. Es folgt eine polyphone, souverän gestaltete Durchführung.

Die endgültige Tragödie wird von vier gedämpften Violinen ppp vorausgesagt. Die Schlußkulmination ist in ihrer zugespitzten Dramatik beinahe erschreckend. Ein Motiv aus dem Hauptthema wird vom epischen Motiv gejagt, das hier an das Drachenmotiv aus Wagners Ring erinnert. Die Themen vernichten einander in einem orchestralen Ausbruch, ffz. In den Oboen klagt das Schlußmotiv des balladenhaften Seitenthemas. Das

epische Thema sagt lebwohl, dolcissimo, mit einem Seufzermotiv in den Streichern. Alles geht ins Schweigen. Das Hauptthema verklingt langsam in den Celli, ppp sempre, und in den Schlußtakten wird der Rhythmus nur mer von einem Cellosolo über einem Orgelpunkt angedeutet.

*

Ich komme darauf zurück, daß Sibelius gelegentlich von einer Ballettszene Nr. 2 sprach, die „ganz wie ein Märchen im romantischen Stil“ war. Persönlich habe ich es mir immer vorgestellt, daß En Saga als Ballett ausgezeichnet wäre. Der rhythmische Nerv, die dramatischen und tragisch-lyrischen Episoden der Tondichtung erwecken zweifellos szenographische Assoziationen. In der Tat wurde die Tondichtung mit großem Erfolg als Ballett aufgeführt, u.A. von der Finnischen Nationaloper. Dazu kann erwähnt werden, daß die erste Fassung von En Saga einen langen lyrischen Abschnitt in F-Dur enthält, der gut geeignet wäre als Pas de deux für Primaballerina und Danseur noble.

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

Das Orchester hat weitere 25 Schallplatten für BIS eingespielt.

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 und seit 1984 ist er Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Scottish National Orchestra.

Neeme Järvi hat weitere 25 Schallplatten für BIS eingespielt.

Scènes historiques I op. 25, 1899

En 1899, la Russie tsariste commença sérieusement à s'attaquer à l'autonomie du grand duché de Finlande. Entre autre, la presse libre devait être étouffée et les espaces blancs dans les colonnes des journaux témoignaient du passage de la censure. Dans le but de favoriser les journalistes opprimés, les habitants d'Helsinki organisèrent une fête au Théâtre Suédois. Sibelius avait composé la musique d'une série de tableaux, en tout un prélude pour vents et six numéros de musique tableau. Le morceau le plus connu est naturellement *Finlandia* qui d'ailleurs est bâti sur la musique de deux tableaux : La Finlande pendant la grande guerre (guerre nordique 1700-1721) et le tableau final La Finlande se réveille.

Les Scènes historiques I comprennent trois numéros. Le premier, *All'Overture*, est inspiré de Kalevala : le voyant de l'épopée, le héros Väinämöinen joue de sa kantele pour le peuple de Kalevala. Dans la nuée, on voit la fille de Pohjola filer son fil d'or — une image qui devait inspirer à Sibelius un de ses poèmes symphoniques les plus remarquables.

Musicalement, *All'Overture* n'est pas au même niveau que les grands poèmes symphoniques de Sibelius. C'est un joyeux morceau de fête, dédié à alléger pendant quelques moments la pesante atmosphère grave du salon.

Scena décrit les finnois pendant la guerre de Trente ans. Elle commence comme un menuet mélancolique. L'atmosphère avant la bataille imminente a inspiré à Sibelius des effets de cordes raffinés et mystérieux qui sont rompus par l'alarme. *Scena* se termine par une marche solennelle de victoire.

Festivo a un rythme de boléro. Le morceau fait allusion au séjour du duc suédois Johan et de sa femme Katarina Jagellonica au château d'Abo. La sonorité orchestrale est courtoisement archaisante et le rythme fougueux de boléro est tenu en bride courte. *Festivo* reflète la pénétration de Sibelius dans le milieu historique et, en général, dans l'atmosphère du 17^e siècle.

Scènes historiques II op. 66

Après avoir terminé sa quatrième symphonie, peut-être la plus profonde des sept, au printemps de 1911, Sibelius sentait qu'il se tenait sur le seuil d'une nouvelle phase de sa composition. Il se sentait du penchant pour le romantisme, le résultat mûrit d'abord en février 1912. Il entreprit alors un groupe comprenant trois scènes historiques auxquelles il donna des noms allemands : *Die Jagd* (La Chasse), *Minnelied* (Chanson d'amour) et *An der Zugbrücke* (Au Pont-levis).

La Chasse commence avec une harmonie de la même séquence de tritons que le motif initial génétiquement important de la quatrième symphonie, ici transposé : mi bémol - fa - la. Les fanfares de chasse retentissantes sur le point d'orgue mi bémol créent une atmosphère de charme de la chasse et — Sibelius est toujours Sibelius ! — de secret forestier. Chanson d'amour paraît courtoisement cérémoniel comparé au culte de l'amour terre-à-terre de *Rakastava* et les sonorités de la harpe font penser à la musique de scène que Sibelius écrivit pour Svanevit de Strindberg. On pourrait imaginer Au Pont-levis comme un jeu de masques — peut-être un peu prolongé.

Une Saga op. 9, la première version 1893, révisée 1902.

L'origine de ce poème symphonique est, à date, loin d'être élucidée. Lors de son année

d'études à Vienne en 1890-91, Sibelius commença un octuor pour cordes, flûte et clarinette qui « ne contenait rien de moins que la semence d'Une Saga ». L'octuor n'a toutefois pas pu être retracé.

Trois des lettres que Sibelius écrivit en 1892 d'Helsinki à son ami intime l'écrivain Adolf Paul qui demeurait à Berlin, sont consacrées à éclairer la venue d'Une Saga.

1. Le 27 septembre : « Je vais commencer un septuor. J'ai une toute nouvelle forme pour lui — quelques contrastes d'atmosphères et de claires couleurs pâles et des contours découpés. »

2. Le 13 novembre : « Weingartner /le nouveau chef de l'orchestre de l'Opéra Royal de Berlin /serait peut-être intéressé à avoir une Scène de ballet no 2 de moi (elle est tout comme une saga dans le style romantique, 1820). »

3. Le 10 décembre : « Ma 'Saga' pour orchestre est terminée. Elle devrait te frapper. Elle est 'rausch'. J'ai pensé aux tableaux de Böcklin. Il peint l'air trop clair /beau-coup trop clair — E.T./, des cygnes trop blancs, la mer trop bleue, ainsi de suite. »

Tout indique que la « Scène de ballet no 2 » mentionnée dans la deuxième lettre — « tout comme une saga » — est une étape dans le processus de création du poème symphonique Une Saga. D'ailleurs, elle renvoie, au moins de nom, à la Scène de ballet que Sibelius composa à Vienne au printemps de 1891 et qu'il dirigea lui-même plus tard à Helsinki.

Le temps écoulé entre les deux lettres est un peu plus d'un mois et Sibelius aurait à peine pu composer une partition de près de cent pages aussi rapidement. De plus, la Scène de ballet no 2 et Une Saga sont toutes deux sous l'influence romantique, la première littérairement, la seconde des tableaux du peintre allemand Arnold Böcklin (1827-1901).

Même la source d'inspiration de la Scène de ballet no 2 peut être indiquée avec une probabilité avoisinant la certitude. Dans la Finlande des années 1890, on lisait, dans les foyers de langue suédoise, des sagas du doux poète national Zachris Topelius, ainsi que de H.C. Andersen et des frères Grimm. Les deux premiers écrivirent leurs sagas longtemps après l'année 1820 mentionnée par Sibelius. Les mieux connues des sagas des frères Grimm originent au contraire de la période 1812-15. Sibelius fut toute sa vie fasciné par la mystique de la nature des sagas des Grimm, du combat entre les forces du bien et celles du mal dans la profondeur des forêts solitaires allemandes.

Les descriptions de couleurs des lettres 1 et 3 sont si semblables qu'elles doivent toutes deux être inspirées de Böcklin dont Sibelius, autrement si secret, révèle l'identité dans la lettre 3. Il avait appris à connaître la peinture de Böcklin à Berlin et à Vienne, de la jeune époque des paysages de forêts secrètes et noires à celle, plus tard, des cygnes blancs symboliques et de l'inévitable Ile de la Mort.

Plus tard, Sibelius devait donner à Magnus Enckell, un des plus éminents peintres de la Finlande, une description adéquate de « Contrée des Saints » de Böcklin, où des cygnes blancs glissent sur la surface d'une eau noire. Le Cygne de Tuonela que Weingartner dirigea en 1901 à Berlin fut comparé à l'Ile de la Mort par le critique.

Hormis les couleurs, qu'est-ce qui dans la peinture de Böcklin mettait Sibelius en ivresse de création dont il semblait trouver la résonance dans le « rausch » d'Une Saga ? Il était aussi certainement captivé par le monde thématique de Böcklin, surtout par sa pénétration dans l'élément mystique de la nature, par exemple le jeu des tritons et des

néréides dans la Méditerranée antique, ou le sapin enneigé dans un paysage alpin. Ce dernier tableau diffuse une atmosphère semblable mutatis mutandis à celle qui imprègne le morceau pour piano *Le Sapin* op. 75.

La lettre no 1 est destinée à déconcerter le lecteur. Le compositeur a l'intention de « commencer » un septuor. L'expression indique qu'il est question d'une nouvelle œuvre. Mais la phrase suivante — « j'ai une toute nouvelle forme pour lui » — indique que ce septuor existe déjà, et la description suivante met en lumière ce qu'il y aura de nouveau.

Plus loin dans la lettre, on trouve : « N'en parle pas /du septuor /à qui que ce soit de vivant car il n'en existe pas encore une seule note. » La lettre semble être une mystification. Mais si l'on tient compte de l'octuor mentionné plus tôt, la source originale d'Une Saga, le contenu devient alors assez clair. Sibelius a l'intention de retravailler l'octuor en septuor qui aura une toute nouvelle forme. Il se peut qu'il fût inspiré du septuor alors très populaire de Beethoven écrit pour clarinette, cor, basson et quatre instruments à cordes.

Ainsi, le poème symphonique *Une Saga* aurait été précédé de trois stades ignorés de la postérité : octuor - septuor - Scène de ballet no 2. Un trait commun au septuor et au poème est ce qui impliquait pour Sibelius la corrélation musicale du coloris de Böcklin, alors que par contre l'atmosphère de *saga* alémano-romantique, traduite en musique par le compositeur, devint un dénominateur commun à la Scène de ballet no 2 et au poème symphonique.

Que raconte la *Saga* ? Dans les années 1940, Sibelius déclara à son secrétaire : « Une *Saga* est une expression d'un état d'âme. J'ai vécu des expériences ébranlantes à l'époque où j'ai écrit le poème symphonique. Je ne me suis révélé autant dans aucune autre œuvre que dans *Une Saga*. Toutes les interprétations littéraires me sont pour cette raison tout à fait étrangères. »

La dernière phrase est significative. Sibelius fait ici aussi peu mention d'une « *saga* dans le style romantique, 1820 », qu'aux tableaux de Böcklin — car il se doute instinctivement que chaque renvoi à des événements concrets spéciaux ou à des peintures spéciales impliquerait une banalisation de la musique.

Mais ceci n'amoindrit aucunement l'importance de la source originale d'inspiration. Pour l'auditeur, elle sert de guide, un programme extérieur qui toutefois ne pénètre pas dans le cœur de la musique dont l'essence est métaphysique. On pourrait appliquer ici le vieil adage : « Là où les mots se taisent, la musique commence. » Sibelius a raison de se tenir à distance des interprétations littéraires.

Pour la plupart des auditeurs, *Une Saga* se présente comme de la musique sombre, dramatique, passionnée et aux traits archaïques. Mais cet élément d'archaïsme diffère rythmiquement et thématiquement des éléments de chanson runique dans *Kalevala*. C'est pourquoi on s'attache à la réponse que le compositeur vieillissant donna à une question venant de l'étranger : Si l'on veut absolument chercher un fondement folklorique à *Une Saga*, le sentiment du poème serait certainement plus près d'Eddan que de *Kalevala*.

De l'Eddan germanique, le pas est court au *Nibelungenlied* et au chemin menant à « une *saga* dans le style romantique ». Dans les années 1930, Elmer Diktonius caractérisa avec une intuition presque sinistrement sûre l'atmosphère générale du poème

par les propos suivants : « simple comme la chanson folklorique, lugubre comme le désert et éclatante comme la princesse et la moitié du royaume ».

Un crépuscule préhistorique s'étend sur l'introduction d'Une Saga. Les arpèges des cordes scintillent comme un feu follet sur un motif de secondes obstinément répété au basson et au cor. Sibelius a fait un pas vers l'impressionnisme depuis le clair-obscur brucknérien de l'introduction de Kullervo. Le groupe des bois entonne des motifs chantonnants avec monotonie au registre restreint. Les arpèges des cordes progressent en positions de plus en plus hautes, contre lesquels arpèges un motif au cor se détache ; le motif est ici appelé l'épique. Cela continue tout au long du morceau et dévide encore un appendice. Sa fonction est comparable à celle du narrateur dans un roman.

Le tempo s'accélère d'Andante à Allegro et deux nouveaux thèmes centraux sont présentés :

-- le gracieux thème principal longuement déroulé avec plusieurs fins de phrases féminines. Cela puise ses racines extrêmes dans le bref motif primitif de l'introduction. Au thème principal se joint un motif qui se révèle être une variante de l'appendice du thème épique.

-- un thème secondaire masculin en forme de ballade, dont les répétitions caractéristiques fortement accentuées dénotent une parenté avec le thème principal. Des experts soutiennent qu'il présente certaines similarités avec des ballades provençales médiévales. On pense même trouver certaines ressemblances avec la chanson de danse de Carmen dans la scène du café du deuxième acte dans l'opéra de Bizet.

Comme on le constate, les thèmes font fond sur le matériel embryonnaire présenté dans l'introduction du poème. Déjà dans cette œuvre de jeunesse, Sibelius se sert ainsi de la technique symphonique de Beethoven qui crée, chez l'auditeur, une impression d'homogénéité et de logique thématiques.

On remarque que le thème principal et le secondaire sont tous deux en do mineur. Selon les règles de la forme sonate, le thème secondaire devrait être dans la tonalité relative majeure, ici en mi bémol majeur, tout comme la partie de l'exposition. Dans Une Saga, cette dernière se termine également en do mineur.

Dans le poème, il existe encore un thème concluant au schéma de mouvement ascendant-descendant où la fin descendante se prête bien à une reprise variée.

D'un autre côté, Une Saga renferme, outre la thématique homogène, même d'autres éléments typiques de la forme sonate, c'est-à-dire un développement et une récapitulation. La tension continuellement montante depuis les mesures initiales jusqu'à la résolution incluant l'entrée du thème principal témoigne du sens hautement développé du compositeur pour la forme symphonique. Le fait que le compositeur s'en tienne en grand à la tonalité de do mineur après qu'elle fût établie, ainsi qu'il répète avec entêtement des figures mélodiques et des motifs descendants de secondes crée une atmosphère suggestive de magie et de sortilège.

Une partie de 17 mesures au bruissement secret, sul ponticello aux cordes, est d'un effet fascinant. Elle est suivie d'un développement polyphonique souverainement structuré.

La tragédie finale est annoncée par quatre violons ppp avec sourdines. L'apogée finale est presque effrayante par son drame acéré. Un motif tiré du thème principal est poursuivi par le motif épique qui prend ici un goût du motif du dragon dans l'Anneau de

Wagner. Les thèmes se détruisent dans un éclat orchestral, fffz. Le motif final du thème secondaire en ballade résonne aux hautbois. Le thème épique fait ses adieux, dolcissimo, aux motifs en soupirs aux cordes. Tout se fait. Le thème principal expire aux violoncelles, ppp sèmpre et, dans les mesures finales, le rythme est insinué seulement par un violoncelle solo sur un point d'orgue.

*

Je reviens sur ce que Sibelius, à un moment, parla d'une « Scène de ballet no 2 » qui était « tout comme une saga dans le style romantique ». Personnellement, je me suis toujours douté qu'Une Saga ferait un excellent ballet. Le nerf rythmique du poème, les épisodes dramatiques et tragico-lyriques éveillent idiscutablement des associations de scénographie. Le poème a en fait été présenté avec grand succès comme ballet, entre autres par l'Opéra National Finlandais. On peut mentionner ici que la première version d'Une Saga fait partie d'un long épisode lyrique en fa majeur qui conviendrait bien à un pas de deux pour prima ballerina et danseur noble.

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.

L'orchestre apparaît sur 25 autres disques BIS.

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

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

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

Neeme Järvi est le chef de l'Orch. symph. de Göteborg et, dès l'automne 1984, il est chef d'orchestre et directeur artistique de l'Orchestre national écossais.

Neeme Järvi apparaît sur 25 autres disques BIS.

Recording Data: 1985-02-04/05 at the Gothenburg Concert Hall
Recording Engineer: Michael Bergek
Digital Editing: Robert von Bahr
Sony PCM F1 Digital Recording Equipment, Tube Microphones: 1 Neumann SM 69 and 2 Neumann M 269, SAM 82 Mixer
Producer: Lennart Dehn
Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1986
English Translation: John Skinner
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wikiander
Front Cover Photo: Göran Algård
Back Cover Photos: Harry Nicolaisen
Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Marianne von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm

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

© & © 1985/86, BIS Records AB

