



CD-237 STEREO

digital

JEAN SIBELIUS

SYMPHONY Nr. 6 Op. 104

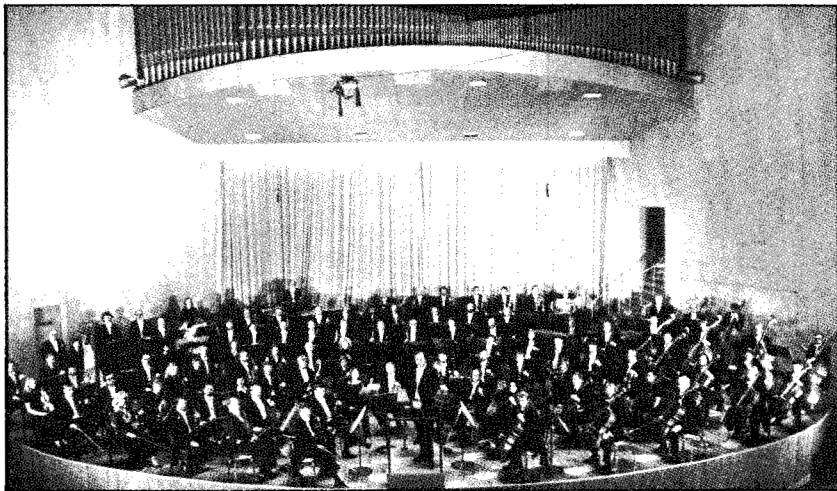
PELLEAS & MELISANDE Op. 46

The Gothenburg Symphony Orchestra / NEEME JÄRVI



WARNING

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



**Recording Data: 1983-05-06/07 at the Gothenburg
Concert Hall, Sweden**

Recording Engineer: Michael Berge

Digital Editing: Robert von Bahr

**Sony PCM-F1 Digital Recording Equipment, 4
Neumann KM83, 1 Neumann SM69 Microphones,
Swedish Radio Mixer, Sony L-500 HG Tape**

Producer: Robert von Bahr

Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1983

Finnish Translation: Erik Tawaststjerna

English Translation: John Skinner

German Translation: Per Skans

French Translation: Arlette Chené-Wiklander

Front Cover Photo: Göran Algård

Back Cover Photos: Harry Nicolaisen

**Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Marianne von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: K&P Grafiska, Stockholm**

SIBELIUS, JEAN (1865-1957):

Symphony Nr. 6 Op. 104 *(Wilhelm Hansen)* **27'26**

- (1) Allegro molto moderato 8'05 -*
- (2) Allegretto moderato 6'02 -*
- (3) Poco vivace 3'44 -*
- (4) Allegro molto 9'15*

Pelléas & Mélisande Op. 46 *(Lienau)* **28'43**

- (5) Am Schlossthor 3'49 -*
- (6) Melisande (Björn Bohlin, Englischhorn) 4'15 -*
- (7) Am Meer 1'48 -*
- (8) Am Wunderborn im Park 2'28 -*
- (9) Die drei blinden Schwestern 2'29 -*
- (10) Pastorale 2'01 -*
- (11) Melisande am Rocken 2'14 -*
- (12) Zwischenaktsmusik 2'49 -*
- (13) Melisande's Tod 6'04*

The Gothenburg Symphony Orchestra/NEEME JÄRVI

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

In April 1923, shortly after the first performance of the sixth symphony in Helsinki, Sibelius conducted the work in Gothenburg where a journalist asked him to provide his new symphony with a suitable motto. Sibelius answered: "When shadows lengthen."

Sibelius conceived the basic idea of his sixth symphony as early as the autumn of 1914 at the same time as that of the fifth. Indeed, so tightly interwoven with each other are the two works that in many instances Sibelius mixed up the two thematic worlds. For a time he planned to transfer the tragic E-flat minor episode in the finale of the fifth symphony to the corresponding movement in the sixth. Similarly he began to develop the pizzicato theme intended for the fifth's Andante mosso movement, in the table of themes for the scherzo of the sixth.

These facts point to the role of the unconscious in the act of creation. Sibelius himself touched on this subject in connection with one of his tone poems in a letter to his intimate friend Axel Carpelan: "On the subject of motifs, you note that they are related etc. but all this is quite unconscious. Afterwards I can notice this and that but really in the scheme of things one is but a tool. This marvellous logic (let us call it God) which commands a work of art, is irresistible."

The eruptive and conflict-ridden fifth symphony can be said to have arisen from two contrasting themes. The sixth, on the other hand, to judge from the sketches has only one generative theme, namely the dramatically charged Doric ladder theme of the finale which rises from D to C on the white keys of the piano, to use a popular idiom. It can be considered — something which even Sibelius did — as a modified scale of D minor.

In a letter from 1918 Sibelius lifted the veil a little and gave note of his symphonic plans: "The VIth symphony is wild and passionate in character. Dark with pastoral contrasts. Probably in 4 movements with the end intensifying in a dark orchestral swell, in which the main theme is drowned." But he made the reservation that there might be changes in his plans for the sixth and even for the seventh symphony, "depending on the way my musical thinking develops. I am always a slave to my themes and obey their demands."

The outer movements of the fifth symphony were largely built up on the inner tensions of the harmonies and the cosmic tremolo sequence. In the sixth, the listener is fascinated by the intensity of the musical lines: "... this forging of the ethical line which takes command of me and on which I must concentrate and persevere".

The first movement keeps to a Palestrina-type style. The introductory string polyphony exhibits a mellow glow. A Sibelian characteristic can be noted in the way the suspensions are introduced on the strong beat and resolved on the weak beat in the bar. This peculiarity helps the free flow of the music and thus the release of the musical thought from the chains of the material. The rising principal theme, played by the oboe, is depicted against the sound of the strings. The violins continue along the melodic line whose simplicity cannot hide a solistic tendency.

The sound is in general dominated by strings and woodwinds. Sibelius uses the brass more sparingly than in his other symphonies. The harp reappears among the instruments but is no longer treated with romantic virtuosity but rather with archaic

simplicity in the manner of the Finnish five-stringed kantele.

The strain of concertante violin-writing is clearly evident in the sixth symphony. During World War I in the years when Sibelius was drafting the sixth symphony, he composed a large number of pieces for violin (some of these can be played on the cello) and piano not to mention the six humoresques for violin and orchestra. But one still reads a letter that the composer wrote to his publisher Breitkopf & Härtel in the summer of 1915 with surprise: "In the future I intend to write a new violin concerto. Would you, assuming that you like the work, be prepared to pay 5000 marks for it?"

As a heading to the first movement of the sixth symphony he wrote in ink: "Violinconcert II/ Concerto lirico." But publishers are not seldom strangely deaf to the beatings of the wings of genius — fortunately for Sibelius.

The increasing harmonic tension of the first movement is changed into a game employing a flute motif with a Lydian colouring in parallel thirds. It is repeated in falling sequences — Sibelius modulates in a masterly fashion in accord with the rules of the system of major and minor.

The recapitulation section is marked at the beginning by the main theme which now appears in the cellos, accompanied by the other strings' pizzicato — one recognizes a motif from the conclusion of the same theme. This episode is one of the peaks of the sixth symphony and indeed of Sibelius' entire oeuvre. One has a vision of light and shade in the manner of Rembrandt.

The lively secondary theme is in C major which in terms of the notes available coincides with the Ionic mode. By avoiding those melodic and harmonic elements which are typical of the major keys Sibelius creates a most peculiar mood. But this disappears when the musical scene is suddenly invaded by an almost threatening dusk. The movement ends with a short Doric turn.

The creeping shadows thicken increasingly over the second movement. A melancholy theme is repeated in various forms. As the day dawns the birds begin to sing — but not in human guise as in the Waldweben episode in Wagner's Siegfried; rather as spirits of nature in Sibelius' mythical forest.

Sibelius composed the third movement as a hunting piece in a renaissance style. One can recognize traces from the planning stage in the four-note groups which are reminiscent of the pizzicato motif of the fifth symphony. The trio is particularly striking where the principal theme appears enlarged to the accompaniment of a cavalry rhythm in the strings.

In the finale one might be listening to the antiphonal song of an early Christian congregation. Then the generative theme gives rise to a violent symphonic conflict in that it is broken down into ever smaller pieces in conformity with the so-called Satz-technique of Viennese classicism. Here is the realization of Sibelius' remark about the principal theme drowning in the dark orchestral swell. But in general the "pastoral contrasts" seem often to have won a victory over the "wild and passionate" element of which Sibelius wrote.

After the violent outbursts the music becomes calmer. The string timbre of the farewell song has a winningly delightful ardour. Suddenly the melody reveals its true

character which turns out to be a simple runic type of tune. The way in which the music distances itself is almost visible. In the final bars one might be looking out across a landscape of Finnish lakes where a new horizon opens beyond the first line of islets -- and then again new horizons and groups of islands as far as eye and imagination can reach. "The shadows lengthen" but the horizon awakens continually to a new life, eternally.

In the sixth symphony Sibelius achieved a synthesis between church modes and the major-minor key system. In a letter from Berlin in 1914 he wrote: "It is remarkable how few contemporary composers have been able to create anything based on the church modes. I who am closer to them on account of 'birth and uninterrupted habit' am made for them."

On March 17 1905 Sibelius mounted the rostrum at the Swedish Theatre in Helsinki and raised his baton for his overture to Maurice Maeterlinck's play *Pelleas et Melisande* which had been translated into Swedish by Bertel Gripenberg. *Melisande's* part was played by Gabrielle Tavaststjerna, the widow of a friend and poet from his youth. The play was performed fifteen times during the spring of 1905 and Sibelius himself conducted at most of the performances. In *Pelleas et Melisande* Sibelius was again confronted with symbolism. The play mirrors life's enigma. Its underlying theme can be expressed in Arkel's final lines after *Melisande's* death: «C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde. . . » The action takes place in mythical Allemonde. The scenes -- the cellars and terraces of the castle, sunset, the garden at dusk -- reflect the conscious and the unconscious with their different levels. The characters are controlled by mystical powers and their backgrounds and destinies are never entirely revealed. There is, at the same time, an impressionistic quality to *Pelleas et Melisande*. When Maeterlinck portrays the departure of the great ship it is like a painting by Monet: rays of light upon the sea, the lights of the lighthouses which pierce the fog, the outlines of the sails.

Sibelius sees *Pelleas et Melisande* primarily as a depiction of a legend. The different numbers -- seven interludes, two melodramas and a song -- give way to each other like a series of Flemish tapestries in which figures, trees and palace interiors appear against the changing grey-blue nuances of memory. The composer's intimate musical colouring is matched by an orchestra of limited size: one flute (alternating with piccolo), one oboe (alternating with cor anglais), two clarinets, two bassoons, two horns, timpani, triangle, bass drum and strings.

The Prelude, At the Castle Gate, begins with an epic recitation. The flickering, dancing tremolo of the strings and the cries of the horns above the roll of the timpani connect with the servants': "The sun rises over the sea". The gates of destiny open and the action can begin.

Melisande is portrayed by Sibelius with a melancholy waltz on the cor anglais. Flute and clarinets give answer and the strings counterpoint this with a pizzicato in the manner of *La Valse triste*. A falling motif for the clarinets in parallel thirds brings out the mysterious and evasive sides to the character of *Melisande*.

The music to the melodrama by the sea comes in at *Pelleas'* line: "One can see nothing more on the sea." Against a background of strings, as monotonous as the

swell of the sea, the woodwinds give forth their bird-cries. The sonority, the static nature of the sound reminds one of Debussy. But suddenly the monotony is broken by a fortissimo eruption with a string tremolo pitched extremely high in all the instruments; perhaps it is a warning of the approaching storm. By the sea is the first example of Sibelian impressionistic tone-painting. But it is a twilight impressionism in which the shadows almost obliterate the light.

The following interlude, *By a spring in the park*, is a lyrical waltz.

Melisande at her spinning wheel has none of the delightful dreams of a young maiden which we meet in Fauré's music to the same work. Sibelius' music is prophetic of disaster. Against the trill of the violas we catch a ghostly view of an anguished motif in the strings which is then expanded by the clarinets.

In Melisande's song 'The three blind sisters' the sense of medieval ballad grows stronger. Just as Maeterlinck himself, the reader is gripped by the fate of the three blind sisters: *Thus they go up in the tower — (They, I and you)*. Sibelius combines in his melody the archaic and the contemporary. Distance is suddenly eradicated and one feels that like the first sister one can hear the candles burning. In the concert version the part for voice is omitted.

The Pastoral is played after Golaud's final words in the fourth scene of the third act: "What a marvellous day! What admirable harvest weather!" Over the ostinato figure in the cellos, pizzicato, and a recumbent horn part, the tune flows forth in parallel thirds in the clarinets.

Sibelius wrote a brilliant overture to the fourth act, *alla gavotta*, with something threatening about the key-changes. An episode in A minor over a Sibelian pedal on the median sounds rather like a musette.

Sibelius concluded his theatre music with Melisande's death. The elegy in which the violins play the tune on the D string gets its special profile from the use of fifths. The violins chant a theme in D major and this builds up to one of the most dramatic explosions in Sibelius' total oeuvre.

In the play neither Golaud nor anyone else manages to discover the real nature of the relationship between Pelleas and Melisande. While Debussy in his opera suggests without making things entirely certain, Sibelius lets the music erupt into mortal passion.

After 22 years as principal conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra, **Neeme Järvi** is now its principal conductor emeritus. He was also for 15 years music director of the Detroit Symphony Orchestra, a position he currently holds with the New Jersey Symphony Orchestra, alongside that of principal conductor of the Residentie Orkest (The Hague), and guest chief conductor of the Japan Philharmonic Orchestra. He has appeared with such orchestras as the Chicago, Boston and London Symphony Orchestras, the Berlin Philharmonic Orchestra and the Royal Scottish National Orchestra, where he was formerly principal conductor and now bears the title of conductor laureate.

Neeme Järvi was born in Tallinn, Estonia, and obtained his degree from the then Leningrad Conservatory. Early in his career, he held posts with the Estonian Radio Symphony Orchestra (today the Estonian National Symphony Orchestra – ERSO) and the Estonian National Opera in Tallinn. In 1971 he won first prize in the conducting competition at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, which led to invitations from leading orchestras in Europe, Japan and North America. Emigrating to the USA in 1980, Järvi made his American début with the New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi is one of the most recorded conductors on today's international scene and many of his recordings have been with the Gothenburg Symphony Orchestra.

Neeme Järvi holds honorary degrees from the universities of Gothenburg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) and Wayne State, Michigan. He is also a member of the Swedish Royal Academy of Music and a Knight of the Swedish Order of the Polar Star. Järvi was the first recipient of the Collar of the Order of the National Estonian Coat of Arms. In October 1998 he was voted 'Estonian of the Century' from among twenty-five of his compatriots.

For further information please visit www.neemejarvi.ee

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.

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 april 1923, kort efter sjätte symfoniens upremiär i Helsingfors, dirigerade Sibelius detta verk i Stockholm och även i Göteborg, där han av en journalist ombads att karakterisera den nya symfonien med ett motto. Sibelius svarade: "När skuggorna bli längre."

Sibelius fick grundidén till sjätte symfonien redan hösten 1914, samtidigt som till den femte. Så tätt invävda i varandra var de två verken i sitt tillblivelsestadium att Sibelius i många fall förväxlade de två temavärldarna med varandra. Ett tag planerade han att överflytta den tragiska ess-moll-episoden i femte symfoniens final till motsvarande sats i den sjätte. Likaså började han utveckla pizzicatotemat, avsett för den femtes Andante mosso-sats, i tematabellerna för scherzot i den sjätte.

Dessa fakta talar för det undermedvetnas roll i skapelseprocessen. I samband med en av sina tondikter har Sibelius själv berört detta ämne i ett brev till sin förtrögne vän Axel Carpelan: "Du nämner om motiv de där äro beslägtade m.m. allt sådant jag omedvetet gjort. Efteråt kan jag ju konstatera ett och annat, men man blir ju i det stora hela dock ett verktyg. Denna underbara logik (låt oss kalla den Gud) som behärskar ett konstverk, är ju det tvingande."

Den eruptiva och motsättningsfyllda femte symfonien kan sägas ha uppstått av två kontrasterande urteman. Den sjätte däremot har av skisserna att döma endast ett enda alstrande tema, nämligen finalens dramatiskt laddade doriska trappstegstema från d uppåt på klaverets vita tangenter till c — för att uttrycka saken populärt. Den kan uppfattas — vilket Sibelius även gjorde — som en modifierad d-moll-skala.

I ett brev 1918 gläntar Sibelius på framtidens förlåt och redogör för sina symfoniplaner: "Den VI:te symfonien är till sin karaktär vild och passionerad. Mörk med pastoral motsetser. Antagligen i 4 satser med slutet stegrande sig till ett mörkt orkesterbrus, vari huvudtemat drunknar." Men han reserverade sig för eventuella ändringar i sina planer angående sjätte och även sjunde symfonien, "beroende på de musikaliska tankarnas utveckling". "Liksom alltid är jag mina tematas slav och underkastar mig deras fordringar."

Femte symfoniens yttersatser byggde i hög grad på harmoniernas och de kosmiska tremolofältens inre spänningar. I den sjätte fascinerades lyssnaren av den musikaliska linjens intensitet: "... detta smidande på den etiska linjen, som tar mig helt och där jag måste kunna koncentrera mig och hålla ut."

Första satsen är hällen i en Palestrina-artad stil. Inledningens stråkpolyfoni utstrålar en matt lyster. Som ett sibilianskt drag kan nämnas att förhållningarna här faller på stark och upplöser sig på svag takt del. Denna egenhet främjar musikens fria flöde och därmed också den musikaliska tankens befrielse från materiens bojar. Mot stråkklangen avtecknar sig huvudtematets stigande skalgång, som spelas av oboen. Violinerna spinner vidare på den melodiska linjen, vars enkelhet inte förmår dölja en solistisk tendens. Överhuvudtaget dominerar klangbilden av stråkar och träblåsar. Blecket nyttjar Sibelius här sparsammare än i sina övriga symfonier. Harpan gör sitt återinträde i instrumentbeståndet, men den behandlas inte längre romantiskt virtuost, utan snarare arkaiskt enkelt, som den femsträngade gusliartade kantelen (det gamla finska nationalinstrumentet).

Det violinistiskt-konsertanta draget gör sig tydligt gällande i sjätte symfonien. Under världskrigets år, då Sibelius skisserade sjätte symfonien, komponerade han ett stort antal stycken för violin (några av dessa även alternativt för cello) och piano för att inte tala om de sex humoreskerna för violin och orkester. Men ändå läser man med överraskning ett brev som tonsättaren sommaren 1915 avsånde till sin förläggare Breitkopf & Härtel: "I framtiden har jag för avsikt att skriva en ny violinkonsert. Skulle Ni, förutsatt att verket behagar Eder, vara beredda att betala 5000 Reichsmark för det?"

Som rubrik till sjätte symfoniens första sats skrev han med bläck: "Violinconcert II/ Concerto lirico." Men förläggare är inte sällan märkvärdigt döva för suset av geniets vingar. Konsertprojektet fick förfalla — till lycka för Sibelius.

Första satsens växande harmoniska spänning förbyts till en lek med ett lydiskt färgat flöjtmotiv i parallellterser. Det upprepas i fallande sekvenser — Sibelius modulerar suveränt enligt dur-moll-systemets regler. Reprisdelens början markeras av huvudtemat, som nu uppträder i violoncellerna, ackompanjerat av de övriga stråkarnas pizzicato — man igenkänner ett motiv ur samma temas slut. Detta ställe är en av höjdpunkterna i sjätte symfonien och i hela Sibelius' produktion. Man får en vision av ett rembrandtskt ljusdunkel.

Det frejdiga sidotemat går i C-dur, som i fråga om tonförråd sammanfaller med den joniska tonarten. Genom att undvika för durtonarten typiska melodiska och harmoniska vändningar manar Sibelius fram en egenartad stämning. Men denna försvinner när den musikaliska scenen plötsligt insveps i en närapå hotfull skymning. Satsen slutar med en kort dorisk vändning.

De smygande skuggorna lägrar sig allt tätare över andra satsen. Ett melankoliskt tema upprepas i olika varianter. När dagen gryr börjar fåglarna sjunga — men inte förmänskligade som i Waldweben-episoden i Wagners Siegfried utan som naturandar i Sibelius' mytiska skog.

Tredje satsen komponerade Sibelius som ett jaktstycke i renässansstil. Man känner igen spåren från planeringsstadiet i fyrtonsgupper, påminnande om femte symfoniens pizzicomotiv. Mycket verkningsfull är triodelen, där huvudtemat uppträder i förstoring till ackompanjemang av en ryttarrytm i stråkarna.

I finalen tycker man sig lyssna till växelsång i en tidig kristen församling. Sedan ger det genererande temat upphov till en häftig symfonisk konflikt genom att det spjåkaskas upp i allt mindre delar i enlighet med den wienklassiska s.k. Satz-tekniken. Här förverkligas Sibelius' ord om hur huvudtemat drunknar i ett mörkt orkesterbrus. Men i övrigt synes de "pastoral motseterna" mångenstädes ha vunnit över de "vilda och passionerade" element Sibelius skrev om.

Efter de stora utbrotten går musiken mot stillhet. Avskedssångens sträckklang har en betagande ljuv intensitet. Plötsligt blottar melodin sin kärna, som visar sig vara en enkel runoartad melodi. Den musikaliska fjärrningsprocessen ter sig nästan åskådlig. Är detta nyckeln till symfoniens mysterium? I sluttakterna tycker man sig blicka ut över ett fint skt sjölandskap, där en ny horisont öppnar sig bakom det första holmbältet — och åter nya horisonter och arkipelager så långt ögat och fantasien når. "Skuggorna bli längre", men horisonten vaknar alltid till nytt liv, i evighet.

I sjätte symfonien uppnår Sibelius en syntes mellan kyrkotonarterna och dur-moll-systemet. I ett brev 1914 från Berlin hade han skrivit: "Det är förunderligt huru få nutida tonsättare kunna skapa nånting baserat på kyrkotonarterna. Jag som står dessa närmare på grund af 'födelse och ohindrad vana' är som skapt för dem."

Den 17 mars 1905 stod Sibelius vid dirigentpulten i Svenska teatern och höjde takt-pinnen för sin uvertyr till Maurice Maeterlincks pjäs Pelleas och Melisande, tolkad till svenska av Bertel Gripenberg. Melisandes roll spelades av Gabrielle Tavaststjerna, änka efter hans diktarvän från ungdomsåren. Stycket gick 15 gånger våren 1905, och Sibelius dirigerade själv sin musik vid de flesta av föreställningarna. I Pelleas och Melisande konfronterades Sibelius åter med symbolismen. Pjäsen speglar tillvarons gåtfullhet; dess grundidé kan uttryckas i Arkels slutreplik efter Melisandes död: C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde. . . Handlingen utspelas i ett mytiskt Allemonde, scenarierna — slottets källare och terrasser, solnedgången, trädgårdens dunkel — reflekterar det medvetnas och det omedvetnas olika skikt, personerna styrs av mystiska krafter, deras bakgrund och öden uppdragas aldrig helt. Samtidigt finns det ett impressionistiskt drag i Pelleas och Melisande. När Maeterlinck skildrar det stora skeppets avfärd tycker man sig se en målning av Monet; ljusstrimmorna över havet, fyrarnas blänk som träder fram ur dimman, seglens konturer.

Sibelius ser i Pelleas och Melisande framför allt ett legendspel. De olika numren -- sju mellanspel, två melodramer, en sång — avlöser varandra som en serie flandriska gobelänger där gestalter, träd och slottsgemak framträder mot minnets gråblåskiftande färgtoner. Tonsättarens intima klangföreställning motsvaras av en begränsad orkesterapparat: en flöjt (alternerande med piccolo), en oboe (alternerande med engelskt horn), två klarinetter, två fagotter, två horn, pukor, triangel, stor trumma och stråkar.

Förspelet, Vid slottsporten, börjar episkt reciterande. Stråkarnas ljusflimrande tremolo och hornstöten över pukans virvel anknyter till tjänarens replik: "Solen går upp över havet." Ödets portar öppnar sig, spelet kan börja.

Melisande karakteriseras av Sibelius med en melankolisk vals för engelskt horn. Flöjten och klarinetterna svarar och stråkarna kontrapunkterar med ett pizzicato à la Valse triste. Ett fallande klarinettmotiv i parallella terser manar fram det mysteriösa och undanglidande i Melisandes gestalt.

Melodrammusiken Vid havet sätter in Pelleas' replik: "Man ser ingenting mer på havet." Mot stråkarnas fond, monoton som dyningens rytm, utstörer träblåsarna sina fågelrop. Klangverkan, det statiska i notbilden för tanken till Debussy. Plötsligt bryts monotonin av ett fortissimoutbrott med ett stråktremolo i extremt högt läge i alla instrument — kanhända ett varsel om den annalkande stormen. Vid havet är det första exemplet på impressionistiskt tonmåleri hos Sibelius. Men det är en skymningsimpressionism där skuggorna nästan utplånar ljuset.

Följande mellanspel, Vid en källa i parken, är en lyrisk vals.

Melisande vid spinrocken har ingenting av det ljuva ungflicksdrömmet i Faurés motsvarande stycke. Sibelius' musik siar om ofärd. Mot altviolinernas drill spökar ett ångestfullt stråkmotiv som utbyggs i klarinetterna.

I Melisandes sång *De trenne blinda systrar* tättnar atmosfären av medeltida ballad. Liksom Maeterlinck engagerar läsaren i de tre blinda systrarnas öde:

Så går de upp i tornet — (de, jag och du)

förenar även Sibelius i sin melodi det arkaiska med nuet. Distanserna utplånas plötsligt, man tycker sig med första systemen höra hur ljusen brinner. I konsertversionen är sångstämman utelämnad.

Pastoralen spelas efter Golauds avslutande replik i tredje aktens fjärde scen: "Vilken härlig dag! Vilket präktigt skördeväder!" Över violoncellernas ostinatofigur, pizzicato, och en liggande hornstämma flyter melodin fram i parallella terser i klarinetterna.

Till fjärde akten skriver Sibelius en briljant uvertyr, alla gavotta, med något hotfullt i tonartsväxlingarna. En a-mollepisod över en sibeliansk orgelpunkt på medianen klingar musetteartad.

Sibelius avslutar sin scenmusik med Melisandes död. Sorgekvädet får sin speciella profil av kvintintervallet. Violinerna intonerar ett tema i D-dur som stegras till ett av de mest dramatiska utbrotten i Sibelius' produktion.

I pjäsen lyckas varken Golaud eller någon annan uppåga den verkliga arten av förhållandet mellan Pelleas och Melisande. Medan Debussy i sin opera antyder utan att ge full visshet låter Sibelius musiken flamma upp i en dödsbringande passion.

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.

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

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

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

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

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

På samma skivmärke: BIS-LP-219 (Stenhammar/Göteb.S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubin/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 (Tubin/G.S.O.), 265 (Sibelius/G.S.O.).

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

Im April 1923, kurz nach der Uraufführung der sechsten Sinfonie in Helsinki, dirigierte Sibelius dieses Werk in Stockholm und auch in Göteborg, wo ihn ein Journalist bat, die neue Sinfonie mit einem Motto zu charakterisieren. Sibelius antwortete: „Wenn die Schatten länger werden.“

Sibelius bekam die Grundidee zur sechsten Sinfonie bereits im Herbst 1914, gleichzeitig wie die zur fünften. Im Entstehungsstadium waren die beiden Werke derartig mit einander verbunden, daß Sibelius in vielen Fällen die beiden Themawelten mit einander verwechselte. Eine Zeitlang plante er, die tragische es-Moll-Episode aus dem Finale der fünften Sinfonie in den entsprechenden Satz der sechsten zu verlegen. Ebenfalls begann er, das für den Andante-mosso-Satz der Fünften gedachte Pizzicato-Thema in den Thementabellen für das Scherzo der Sechsten zu entwickeln.

Diese Tatsachen sprechen für die Rolle des Unterbewußtseins im schöpferischen Prozeß. Im Zusammenhang mit einer seiner sinfonischen Dichtungen hat Sibelius selbst das Thema in einem Brief an seinen engen Freund Axel Carpelan berührt: „Du erwähnst verwandte Motive und andere Sachen, die ich unbewußt gemacht habe. Nachträglich kann ich ja das Eine oder das Andere feststellen, aber man ist ja doch im großen Ganzen ein Werkzeug. Diese wunderbare Logik (nennen wir sie mal Gott), die ein Kunstwerk beherrscht, ist ja das Zwingende.“

Man kann sagen, daß die eruptive und gegensatzreiche fünfte Sinfonie aus zwei kontrastierenden Urthemen entstanden ist. Von den Skizzen zu beurteilen hat die sechste Sinfonie hingegen nur ein einziges Grundthema, u.zw. das dramatisch geladene dorische Stufenthema des Finales, das, um die Sache volkstümlich auszudrücken, vom d auf den weißen Klaviertasten emporsteigt. Man kann es — wie Sibelius selbst — als eine modifizierte d-Moll-Tonleiter bezeichnen.

In einem Brief 1918 enthüllt Sibelius die Zukunft und beschreibt seine sinfonischen Pläne: „Die VI:e Sinfonie ist im Charakter wild und leidenschaftlich. Finster mit pastoralen Gegensätzen. Vermutlich in 4 Sätzen, der Schluß steigert sich in ein dunkles Orchesterbrausen, in dem das Hauptthema ertrinkt.“ Aber er behielt sich etwaige Änderungen seiner Pläne für die sechste und auch die siebte Sinfonie vor, „je nach der Entwicklung der musikalischen Gedanken“. „Wie immer bin ich der Sklave meiner Themen und unterwerfe mich ihren Forderungen.“

Die Ecksätze der fünften Sinfonie bauen im hohen Ausmaße auf den inneren Spannungen der Harmonien und der kosmischen Tremolofelder. In der Sechsten wird der Hörer von der Intensität der musikalischen Linie gefesselt: „... dieses Schmieden auf der ethischen Linie, das mich völlig beansprucht, und wo ich imstande sein muß, mich zu konzentrieren und auszuhalten.“

Der erste Satz ist in einem Palestrinahaften Stil gehalten. Die Streicherpolyphonie der Einleitung strahlt ein gedämpftes Licht aus. Ein erwähnenswerter sibelianischer Zug ist, daß die Vorhänge hier auf die betonten Takteile fallen, ihre Auflösungen auf die unbetonten. Diese Eigenart fördert den freien Fluß der Musik und somit auch die Befreiung des musikalischen Gedankens von den Fesseln der Materie. Gegen den Streicherklang zeichnet sich der von der Oboe gespielte Stufengang des Hauptthemas ab. Die Violinen entwickeln die melodische Linie weiter, deren Schlichtheit eine solistische Tendenz nicht zu verbergen imstande ist.

Überhaupt dominieren Streicher und Holzbläser das Klangbild. Sibelius verwendet hier das Blech sparsamer als in seinen übrigen Sinfonien. Die Harfe kehrt ins Instrumentarium zurück, aber sie wird nicht mehr romantisch virtuos behandelt, sondern eher archaisch schlicht, wie die fünfsaitige guslähnliche Kantele (das alte finnische Nationalinstrument).

Der violinistisch konzertante Zug macht sich in der sechsten Sinfonie deutlich geltend. Während der Jahre des ersten Weltkrieges, als Sibelius die sechste Sinfonie skizzierte, komponierte er eine große Anzahl Stücke für Violine (einige von ihnen auch alternativ für Cello) und Klavier, außerdem sechs Humoresken für Violine und Orchester. Trotzdem liest man mit Überraschung einen Brief, den der Komponist im Sommer 1915 an seinen Verleger Breitkopf & Härtel schickte: „Ich hege die Absicht, in der Zukunft ein neues Violinkonzert zu schreiben. Wären Sie, vorausgesetzt daß Ihnen das Werk gefällt, bereit, dafür 5.000 Reichsmark zu zahlen?“

Als Überschrift zum ersten Satz der sechsten Sinfonie schrieb er mit Tinte: „Violinkonzert II/ Concerto lirico.“ Nicht selten stehen aber die Verleger dem Rauschen der Flügel des Genies gegenüber merkwürdig taub. Die Konzertidee wurde fallengelassen — zum Glück für Sibelius.

Die wachsende harmonische Spannung des ersten Satzes verwandelt sich in ein Spiel mit einem lydisch gefärbten Flötenmotiv in Terzparallelen. Es wird in fallenden Sequenzen wiederholt — Sibelius moduliert souverän nach den Regeln des Dur/Moll-Systems.

Der Beginn des Repräsentanteils wird vom Hauptthema markiert, das jetzt in den Celli erscheint, vom Pizzicato der übrigen Streicher begleitet — man erkennt ein Motiv vom Ende desselben Themas. Diese Stelle ist einer der Höhepunkte der sechsten Sinfonie und von Sibelius' ganzem Schaffen. Die Vision eines rembrandtschen Lichtfinsternisses tritt ein.

Das kecke Seitenthema steht in C-Dur, das hinsichtlich des Tonvorrates mit der ionischen Tonart zusammenfällt. Durch das Vermeiden der für die Durtonart typischen melodischen und harmonischen Wendungen zaubert Sibelius eine eigenartige Stimmung hervor. Diese verschwindet aber, als die musikalische Szene von einer beinahe drohenden Dämmerung gehüllt wird. Der Satz endet mit einer kurzen dorischen Wendung.

Die lauernden Schatten werden im zweiten Satz immer dichter. Ein melancholisches Thema wird in verschiedenen Varianten wiederholt. Beim Morgengrauen beginnen die Vögel zu singen — nicht aber vermenschlicht, wie in der Waldweben-Episode in Wagners Siegfried, sondern wie Naturgeister in Sibelius' mythischem Walde.

Den dritten Satz komponierte Sibelius wie ein Jagdstück im Renaissancestil. Man erkennt die Spuren vom Planungsstadium in Viertongruppen, die an das Pizzicatomotiv der fünften Sinfonie erinnern. Sehr wirkungsvoll der Trioteil, wo das augmentierte Hauptthema erscheint, von einem Reiterrhythmus in den Streichern begleitet.

Im Finale denkt man, den Wechselgesang in einer frühen christlichen Gemeinde zu hören. Dann verursacht das Keimthema dadurch einen heftigen sinfonischen Konflikt, daß es in immer kleinere Teile aufgespaltet wird, in Übereinstimmung mit der sog. Satztechnik der Wiener Klassik. Hier werden Sibelius' Worte vom Ertrinken des

Hauptthemas im dunklen Orchesterbrausen verwirklicht. Aber im Übrigen scheinen die „pastoralen Gegensätze“ vielerorts die „wilden und leidenschaftlichen“ Elemente gesiegt zu haben, von denen Sibelius schrieb.

Nach den großen Ausbrüchen kehrt die Musik in die Stille. Der Streicherklang des Abschiedsliedes besitzt eine hinreißend liebliche Intensität. Plötzlich enthüllt die Melodie ihren Kern, der sich als schlichte, runohafte Melodie entpuppt. Der musikalische Entfernungsprozess erweist sich beinahe als anschaulich. Ist dies der Schlüssel zum Mysterium der Sinfonie? In den Schlußtakten glaubt man, über eine finnische Seelandschaft hinauszublicken, wo sich ein neuer Horizont hinter dem ersten Inselrand eröffnet — und immer wieder neue Horizonte und Archipele, so weit wie das Auge sieht und die Phantasie reicht. „Die Schatten werden länger“, aber der Horizont erwacht immer wieder zum neuen Leben, bis in alle Ewigkeit.

In der sechsten Sinfonie erreicht Sibelius eine Synthese zwischen den Kirchentonarten und dem Dur/Moll-System. In einem Brief schrieb er 1914 aus Berlin: „Es ist seltsam, wo wenige Komponisten der Gegenwart etwas schaffen können, das auf den Kirchentonarten basiert. Ich, der ich ihnen durch ‚Geburt und Gewohnheit‘ näher stehe, bin für sie wie geschaffen.“

Am 17. März 1905 stand Sibelius am Pult des Schwedischen Theaters zu Helsinki und hob den Taktstock für seine Ouvertüre zu Maurice Maeterlincks Stück *Pelleas und Melisande*, das von Bertel Gripenberg ins Schwedische übertragen worden war. Die Rolle der Melisande wurde von Gabrielle Tavaststjerna gespielt, der Witwe seines Dichterfreundes aus den Jugendjahren. Das Stück wurde im Frühling 1905 fünfzehnmals gespielt, und bei den meisten Vorstellungen dirigierte Sibelius selbst seine Musik.

In *Pelleas und Melisande* wurde Sibelius erneut mit dem Symbolismus konfrontiert. Das Stück spiegelt die Rätselhaftigkeit des Daseins; dessen Grundidee könnte in Arkels Worten nach Melisandes Tod ausgedrückt werden: „C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde...“ Die Handlung spielt in einem mythischen Allemonde, die Bühnenbilder — Keller und Terrassen des Schlosses, Sonnenuntergang, Finsternis des Gartens — spiegeln die verschiedenen Schichten des Bewußten und des Unbewußten, die Personen werden von mystischen Kräften gelenkt, ihre Hintergründe und Schicksale werden nie ganz entschleiert. Zugleich gibt es in *Pelleas und Melisande* einen impressionistischen Zug. Wenn Maeterlinck die Abfahrt des großen Schiffes schildert, glaubt man, ein Gemälde von Monet zu sehen: die Lichtstreifen über dem Meere, die aus dem Nebel hervortretenden Blinklichter der Leuchttürme, die Umriße der Segel.

Sibelius sieht in *Pelleas und Melisande* vor allem ein Legendenspiel. Die verschiedenen Nummern — sieben Zwischenspiele, zwei Melodramen, ein Lied — lösen sich wie eine Art flandrische Gobelins ab, wo Gestalten, Bäume und Schloßgemächer erscheinen, mit den ins Graue und Blaue spielenden Farbönen des Gedächtnisses als Hintergrund. Der intimen Klangvorstellung des Komponisten entspricht eine begrenzte Orchesterbesetzung: eine Flöte (auch Piccolo), eine Oboe (auch Englischhorn), zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, Pauken, Triangel, große Trommel und Streicher.

Das Vorspiel, Am Schloßtor, beginnt episch rezitierend. Das lichtschildernde Tremolo der Streicher und der Hornstoß über dem Paukenwirbel knüpfen an die Worte der Diener an: „Die Sonne geht über dem Meer auf.“ Die Tore des Schicksals öffnen sich, das Spiel kann beginnen.

Melisande wird von Sibelius durch einen melancholischen Walzer für Englischhorn charakterisiert. Die Flöte und die Klarinetten antworten, und die Streicher kontrapunktieren mit einem Pizzicato a la Valse triste. Ein fallendes Klarinettenmotiv in Terzparallelen lockt das mysteriöse und Ausweichende der Gestalt Melisande hervor.

Die Melodrammusik Am Meere setzt bei Pelleas' Worten ein: „Man sieht nichts mehr auf dem Meere.“ Gegen den Hintergrund der Streicher, eintönig wie der Rhythmus der Dünnung, stoßen die Holzbläser ihre Vogelrufe aus. Die Klangwirkung, das Statische im Tonbild, führt den Gedanken zu Debussy. Plötzlich wird die Monotonie von einem Fortissimoausbruch mit einem Streichertremolo aller Instrumente in extrem hoher Lage unterbrochen — vielleicht ein Vorbote des herannahenden Sturmes. Am Meere ist das erste Beispiel impressionistischer Tonmalerei bei Sibelius. Es ist aber ein Dämmerungsimpressionismus, wo die Schatten das Licht fast erdrosseln.

Das folgende Zwischenspiel, An einer Quelle im Park, ist ein lyrischer Walzer.

Melisande am Spinnrade enthält nichts von der lieblichen Träumerei eines jungen Mädchens in Faurés entsprechendem Stück. Sibelius' Musik kündigt Unheil an. Gegen den Triller der Bratschen spukt ein angsterfülltes Streichermotiv, das in den Klarinetten ausgebaut wird.

In Melisandes Lied Die drei blinden Schwestern wird die Atmosphäre von mittelalterlicher Ballade dichter. So wie Maeterlinck den Leser durch das Schicksal der drei blinden Schwestern fesselt, — *So gehen sie in den Turm (sie, ich und du)* — vereinigt auch Sibelius in seiner Melodie das Archaische mit dem Jetzt. Jäh verschwindet die Distanz, man glaubt mit der ersten Schwester zu hören, wie die Kerzen brennen. In der Konzertfassung ist die Singstimme weggelassen.

Die Pastorale wird nach Golauds Schlußworten in der vierten Szene des dritten Akts gespielt: „Welch herrlicher Tag! Welch prächtiges Erntewetter!“ Über der Ostinatofigur der Celli, pizzicato, und einer liegenden Hornstimme strömt die Melodie in Terzparallelen der Klarinetten dahin.

Für den vierten Akt schreibt Sibelius eine brillante Ouvertüre, alla gavotta, mit etwas Drohendem in den Tonartwechseln. Eine a-Moll-Episode über einem sibiianischen Orgelpunkt auf der Medianten klingt musettenhaft.

Sibelius beendet seine Bühnenmusik mit Melisandes Tod. Das Trauerlied wird durch das Quintenintervall profiliert. Die Violinen stimmen ein D-Dur-Thema an, das zu einem der dramatischsten Ausbrüche in Sibelius' Schaffen gesteigert wird.

Im Stück gelingt es weder Golaud noch sonst jemandem, die wahre Art des Verhältnisses zwischen Pelleas und Melisande aufzuklären. Während Debussy in seiner Oper andeutet, ohne völlige Gewißheit zu bringen, läßt Sibelius die Musik in todesbringender Leidenschaft erflammen.

Nach 22 Jahren als Chefdirigent des Gothenburg Symphony Orchestra ist **Neeme Järvi** nunmehr dessen Chefdirigent emeritus. Zudem war er 15 Jahre lang Musikalischer Leiter des Detroit Symphony Orchestra, ein Amt, das er derzeit beim New Jersey Symphony Orchestra innehat. Hinzu kommen die Ämter des Chefdirigenten des Residentie Orkest (Den Haag) und des gastierenden Chefdirigenten des Japan Philharmonic Orchestra. Gastdirigate führten ihn zu Orchestern wie dem Chicago Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem London Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern, und dem Royal Scottish National Orchestra, dessen einstiger Chefdirigent und nunmehriger Ehrendirigent er ist.

Neeme Järvi wurde in Tallinn/Estland geboren und absolvierte das damalige Leningrader Konservatorium. Seine Karriere begann er als Musikalischer Leiter des Estnischen Rundfunkorchesters (heute: Estonian National Symphony Orchestra – ERSO) und als Chefdirigent der Estnischen Nationaloper in Tallinn. Dem Gewinn des Ersten Preis beim Dirigierwettbewerb der Accademia Nazionale di Santa Cecilia 1971 in Rom schlossen sich Einladungen von führenden Orchestern Europas, Japans und Nordamerikas an. 1980 emigrierte Järvi in die USA und gab sein Amerika-Debüt beim New York Philharmonic Orchestra. Neeme Järvi zählt zu den „meistaufgenommenen“ Dirigenten der Gegenwart; viele dieser CDs wurden mit dem Gothenburg Symphony Orchestra eingespielt.

Neeme Järvi wurde von den Universitäten von Göteborg, Tallinn, Aberdeen, Michigan (Ann Arbor) und Wayne State (Michigan) mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet. Außerdem ist er Mitglied der Königlich-Schwedischen Musikakademie und Ritter des Schwedischen Polarstern-Ordens. Järvi war der erste Träger der Halskette des Nationalen Estnischen Wappen-Ordens. Im Oktober 1998 wurde er unter fünfundzwanzig seiner Landsleute zum „Estländer des Jahrhunderts“ gewählt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.neemejarvi.ee

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.

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

En avril 1923, peu après la toute première de la sixième symphonie à Helsinki, Sibelius dirigea cette même œuvre à Stockholm et même à Göteborg où, à la demande d'un journaliste, il expliqua la nouvelle symphonie par la devise suivante : « Lorsque les ombres s'allongent. »

Sibelius ressentit son inspiration fondamentale quant à la cinquième et à la sixième symphonie simultanément, soit à l'automne de 1914. Les deux œuvres étaient si intimement liées dans leur stade évolutif que Sibelius prit plusieurs fois les deux mondes thématiques l'un pour l'autre. A un certain moment, il projeta de transférer le tragique épisode en mi bémol mineur du finale de la cinquième symphonie au mouvement correspondant de la sixième. Il commença de même à développer le thème pizzicato, destiné au mouvement Andante mosso de la cinquième dans les tableaux thématiques du scherzo de la sixième.

Ces faits illustrent le rôle du subconscient dans le processus de création. En connection avec un de ses poèmes symphoniques, Sibelius a lui-même mentionné le sujet dans une lettre à son ami intime Axel Carpelan : « Tu parles de motifs qui sont apparentés, j'ai fait tout cela inconsciemment. Après coup, je peux donc constater certaines choses, mais l'on n'est cependant qu'un outil dans tout cela. Cette merveilleuse logique (appelons-la Dieu) qui maîtrise une œuvre d'art, est quand même la contrainte. »

On peut dire de la cinquième symphonie, éruptive et pleine de conflits, qu'elle a surgi du contraste de deux thèmes originaux. Si l'on en juge par les esquisses, la sixième, au contraire, n'a qu'un seul thème générateur, soit le dramatique thème dorien en marches d'escalier du finale, de ré à do en montant sur les touches blanches du clavier — pour s'exprimer simplement. Ce peut être compris — à l'exemple même de Sibelius — comme une gamme modifiée de ré mineur.

Dans une lettre de 1918, Sibelius soulève un coin du voile du futur et rend compte des plans de ses symphonies : « La sixième symphonie est de caractère sauvage et passionné. Sombre avec des contrastes pastoraux. Probablement en quatre mouvements avec une fin atteignant un sombre grondement orchestral où le thème principal se noie. » Mais il tint son quant-à-soi au sujet d'éventuels changements de ses plans pour la sixième et même la septième symphonie, « dépendant du développement des pensées musicales ». « Comme toujours, je suis l'esclave de mes thèmes et me soumets à leurs exigences. »

Les premier et dernier mouvements de la cinquième symphonie sont érigés en grande partie sur les tensions intérieures des harmonies et des domaines cosmiques du tremolo. Dans la sixième, l'auditeur est fasciné par l'intensité de la ligne musicale « . . . cet élément forgeant sur la ligne éthique qui me prend entièrement et où je dois pouvoir me concentrer et tenir bon. »

Le premier mouvement s'en tient à un style à la Palestrina. La polyphonie des cordes de l'introduction dégage un lustre terne. Un trait sibélien se révèle ici : les pivots harmoniques tombent sur un temps fort et sont résolus sur un temps faible. Cette singularité favorise le libre cours de la musique et, ce faisant, libère aussi la pensée musicale des chaînes matérielles. La gamme ascendante du thème principal, jouée au hautbois, se détache de la sonorité des cordes. Les violons continuent à filer la ligne mélodique dont la simplicité ne peut cacher une tendance au solo.

Les cordes et les bois dominent principalement l'image sonore. Sibelius emploie ici les cuivres plus parcimonieusement que dans ses autres symphonies. La harpe est de retour dans l'effectif instrumental, mais elle n'est plus traitée de façon romantiquement virtuose, mais bien archaïquement simple, comme la kantele à cinq cordes (l'ancien instrument national finlandais), apparentée à la gusle.

Le trait concertant aux violons se fait clairement valoir dans la sixième symphonie. Pendant la première guerre mondiale, alors que Sibelius esquissait la sixième symphonie, il composa un grand nombre de pièces pour violon (certaines pouvant aussi être jouées au violoncelle) et piano, pour ne pas parler des six humoresques pour violon et orchestre. Mais on est quand même surpris de lire dans une lettre que le compositeur, à l'été de 1915, envoya à son éditeur Breitkopf & Härtel : « Je pense écrire un nouveau concerto pour violon. Seriez-vous prêt à payer 5000 Reichsmark pour l'œuvre, à condition qu'elle vous plaise ? »

Comme titre du premier mouvement de la sixième symphonie, il écrivit à l'encre : « Violinconcert II/ Concerto lirico. » Mais les éditeurs ne sont pas rarement remarquablement sours au bruissement des ailes du génie. Le projet de concerto croula — heureusement pour Sibelius.

La tension harmonique montante du premier mouvement se change en jeu avec un motif à teinte lydique aux flûtes en tierces parallèles. Il est répété en séquences descendantes — Sibelius module souverainement selon les principes du système majeur-mineur.

Le début de la récapitulation est marqué par le thème principal présenté maintenant aux violoncelles, accompagné des autres cordes pizzicato — on reconnaît un motif tiré de la fin du même thème. Cet endroit est un des points culminants de la sixième symphonie et de toute la production de Sibelius. On a une vision d'un clair-obscur de Rembrandt.

L'intrépide thème secondaire est en do majeur, se confondant avec le mode ionien médiéval. En évitant des tournures mélodiques et harmoniques typiques de la tonalité majeure, Sibelius suscite une atmosphère particulière. Mais celle-ci disparaît lorsque le tableau musical est soudainement enveloppé d'un crépuscule presque menaçant. Le mouvement se termine par un bref tournant dorien.

Les ombres furtives s'épaississent de plus en plus dans le deuxième mouvement. Un thème mélancolique est répété en variantes. A la pointe du jour, les oiseaux commencent à chanter mais ils ne sont pas humanisés comme dans l'épisode Waldweben du Siegfried de Wagner, mais ils sont plutôt comme des esprits de la nature dans la forêt mythique de Sibelius.

Sibelius composa le troisième mouvement comme une pièce de chasse dans le style de la renaissance. On reconnaît les traces du stade d'ébauche en groupes de quatre tons, rappelant le motif pizzicato de la cinquième symphonie. Le trio fait beaucoup d'effet, où le thème principal apparaît en augmentation sur un accompagnement de rythme équestre aux cordes.

Dans le finale, on croirait entendre un chant alternatif dans une communauté chrétienne primitive. Le thème gênant donne lieu ensuite à un violent conflit symphonique en se démantelant en morceaux de plus en plus petits, conformément à la

technique classique viennoise appelée « Satztechnik ». La phrase de Sibelius, relative au thème principal qui se noie dans un sombre grondement orchestral, se réalise. En outre, les « contrastes pastoraux » semblent en main endroit avoir triomphé des éléments « sauvages et passionnés » mentionnés par Sibelius.

Après les grands déchainements, la musique se calme. La sonorité des cordes du chant d'adieu a une intensité à la douceur charmante. La mélodie dévoile soudainement son cœur qui se révèle être une simple mélodie de style runique. Le processus musical d'éloignement paraît presque évident. Est-ce la clé du mystère de la symphonie ? Dans les mesures finales, on croirait regarder un paysage de lac finlandais, où un nouvel horizon s'ouvre derrière la première ceinture d'îles, et encore de nouveaux horizons et archipels, aussi longtemps que l'œil et la fantaisie le permettent. « Les ombres s'allongent », mais l'horizon s'éveille toujours à une nouvelle vie, pour l'éternité.

Dans la sixième symphonie, Sibelius parvient à une synthèse des modes médiévaux et du système majeur-mineur. Il avait écrit en 1914 dans une lettre de Berlin : « C'est étonnant combien peu de compositeurs d'aujourd'hui peuvent créer quelque chose de basé sur les modes d'église. Moi, qui leur suis plus proche par naissance et par habitude prolongée, suis comme fait pour eux. »

Le 17 mars 1905, Sibelius était au pupitre du Théâtre Suédois et donnait l'attaque pour son ouverture de Pelléas et Mélisande, d'après la pièce de Maurice Maeterlinck traduite en suédois par Bertel Gripenberg. Le rôle de Mélisande était joué par Gabrielle Tavaststjerna, veuve du poète et ami de Sibelius depuis sa jeunesse. La pièce fut jouée quinze fois au printemps de 1905, et Sibelius dirigea lui-même sa musique à la plupart des représentations.

Pelléas et Mélisande confronta encore une fois Sibelius avec le symbolisme. La pièce reflète l'énigmatique de l'existence, son idée fondamentale peut être exprimée dans la réplique finale d'Arkel après la mort de Mélisande : « C'était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde . . . » La scène se passe en Allemagne mythique, les tableaux — les fontaines et terrasses du château, le coucher de soleil, l'obscurité du jardin — reflètent différentes couches du conscient et de l'inconscient, les personnages sont guidés par des forces mystiques, leur background et leur destinée ne sont jamais entièrement dévoilés. Il se trouve en même temps un trait impressionniste dans Pelléas et Mélisande. Lorsque Maeterlinck décrit le départ du grand bateau, on croirait voir une peinture de Monet : des sillons de lumière sur la mer, l'éclat des phares perçant le brouillard, les contours des voiles.

Sibelius voit avant tout une légende dans Pelléas et Mélisande. Les différents numéros — sept intermèdes, deux mélodrames, une chanson — se succèdent comme une série de tapisseries flamandes où personnages, arbres et salles de châteaux se distinguent des teintes gris bleu de la mémoire. Les idées sonores intimes du compositeur correspondent à un orchestre réduit : une flûte (alternant avec un piccolo), un hautbois (alternant avec un cor anglais), deux clarinettes, deux bassons, deux cors, timbales, triangle, grosse caisse et cordes.

Le prélude, A la porte du château, commence en récitatif épique. Le trémolo scintillant des cordes et les coups des cors sur un roulement de timbale se rattachent

à la réplique des serviteurs : « Le soleil se lève sur la mer. » Les portes du destin s'ouvrent, la pièce peut commencer.

Mélisande est caractérisée par Sibelius par une valse mélancolique au cor anglais. La flûte et les clarinettes répondent et un contrepoint est joué aux cordes pizzicato à la Valse triste. Un motif descendant aux clarinettes en tierces parallèles évoque le mystérieux et le furtif dans le personnage de Mélisande.

La musique du mélodrame *Sur le bord de la mer* est insérée à la réplique de Pelléas : « On ne voit plus rien sur la mer. » Contre un fond de cordes, monotone comme le rythme de la houle, les bois jettent leurs cris d'oiseaux. L'effet sonore, le statique dans l'image musicale, rappelle Debussy. La monotonie est soudainement rompue par un éclat fortissimo avec un trémolo des cordes en très haute position chez tous les instruments — peut-être un présage de l'orage imminent. Au bord de la mer est le premier exemple de peinture musicale impressionniste chez Sibelius. Mais c'est un impressionnisme de crépuscule où les ombres font presque disparaître la lumière.

L'intermède suivant, *Près d'une fontaine dans le parc*, est une valse lyrique.

Mélisande au rouet n'a rien du doux rêve de jeune fille de la pièce correspondante de Fauré. La musique de Sibelius prédit un malheur. Un motif angoissé hante les cordes sur un trille des altos ; il ressort aux clarinettes.

Dans la chanson de Mélisande, *Les trois sœurs aveugles*, l'atmosphère se condense de ballade médiévale. Comme Maeterlinck engage le lecteur dans le destin des trois sœurs aveugles : *Ainsi elles montent dans la tour — (elles, moi et toi) —* ainsi Sibelius réunit dans sa mélodie l'archaïque et le présent. La distance est soudainement aplanie, on croirait entendre avec la première sœur comment les chandelles brûlent. Dans la version de concert, la partie vocale est omise.

La pastorale est jouée après la réplique de Golaud dans la quatrième scène du troisième acte : « Quelle belle journée ! Quel merveilleux temps pour la moisson ! » La mélodie s'écoule en tierces parallèles aux clarinettes sur une figuration ostinato aux violoncelles, pizzicato, et une pédale de cor.

Sibelius écrit une brillante ouverture au quatrième acte, *alla gavotta*, avec quelque chose de menaçant dans les changements de tonalités. Un épisode en la mineur sur un point d'orgue sibélien sur la médiane sonne comme une musette.

Sibelius termine sa musique de scène par la mort de Mélisande. Le chant funèbre, où les premiers violons portent la mélodie sur la corde de ré, a un profil spécial grâce à l'intervalle de quinte. Les violons entonnent un thème en ré majeur qui s'érigera jusqu'à un des éclats les plus dramatiques de la production de Sibelius.

Dans la pièce, ni Golaud ni personne d'autre ne réussit à mettre en lumière la véritable nature de la relation entre Pelléas et Mélisande. Alors que Debussy, dans son opéra, insinue sans donner d'entière certitude, Sibelius laisse la musique s'enflammer d'une passion mortelle.

Après 22 ans en tant que chef principal, **Neeme Järvi** est nommé chef principal emeritus de l'Orchestre symphonique de Gothembourg. Il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Détroit et, en 2006, était directeur musical de l'Orchestre symphonique du New Jersey et chef principal du Residentie Orkest à La Haye. Il s'est également produit avec l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre Philharmonia et le Royal Scottish National Orchestra dont il a déjà été le chef principal et où il est maintenant chef honoraire.

Neeme Järvi est né en Estonie en 1937 et a étudié les percussions et la direction au Conservatoire de Leningrad où il obtint un diplôme. En 1963, il est nommé directeur de l'Orchestre de la radio et de la télévision estonienne ainsi que chef principal de l'opéra de Tallinn où il restera treize ans. La réputation internationale de Järvi commence à grandir à partir de 1971 alors qu'il remporte le premier prix à la compétition de direction d'orchestre de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome. Il est par la suite appelé à diriger les meilleurs orchestres d'Europe, du Japon et d'Amérique du Nord. Neeme Järvi s'installe aux États-Unis au cours de la saison 1979-80 et fait ses débuts américains avec l'Orchestre philharmonique de New York. Järvi est l'un des chefs de la scène internationale qui a le plus enregistré et la plupart de ces enregistrements ont été réalisés avec l'Orchestre symphonique de Gothembourg.

Järvi est membre de l'Académie royale de musique de Suède. Il a également été le premier récipiendaire du Collier de l'Ordre du blason national d'Estonie remis par le président de la république. Enfin, en octobre 1998, il a été élu « Estonien du siècle » parmi vingt-cinq autres de ces compatriotes.

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.

Cet enregistrement a été effectué au Hall de concerts de Göteborg, un des meilleurs lieux de concert du monde. Les qualités toutes spéciales du hall ont été confirmées dans une étude scientifique « Akustik weltberühmter Musikräume » (Technik am Bau 8/79). Les données scientifiques furent encore justifiées par des interviews avec 23 chefs d'orchestre internationalement connus, comprenant Furtwängler, Scherchen, Böhm, Solti et von Karajan. En Amérique, ce sont les salles de concert de Buenos Aires et de Boston qui sont sélectionnées ; en Europe, celles de Vienne, d'Amsterdam et de Göteborg.

