



CD-294 STEREO

digital

JEAN SIBELIUS

The Lemminkäinen Suite Op. 22 The Gothenburg S.O./Neeme Järvi



A BIS original dynamics recording

SIBELIUS, JOHAN (JEAN) CHRISTIAN JULIUS (1865–1957)

LEMMINKÄINEN SUITE, Op. 22 (*Breitkopf & Härtel*)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Lemminkäinen and the Maidens of the Island | 17'51 |
| 2 | II. The Swan of Tuonela BJÖRN BOHLIN <i>cor anglais</i> | 8'49 |
| 3 | III. Lemminkäinen in Tuonela | 15'41 |
| 4 | IV. Lemminkäinen's Return | 6'31 |

TT: 49'40

GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA

NEEME JÄRVI *conductor*

"SYMPHONIC POEMS ON MOTIFS FROM THE LEMMINKÄINEN MYTH"

Sibelius gave this title to the newly composed four orchestral pieces on the programme for a concert of his own works given in Helsinki on April 13th, 1896. Better than any of the many different designations later used or at least suggested — legends, symphonic suite, cycle, fantasies, rhapsodies — the composer's own title defines the form and character of the work. A parallel is provided by Smetana's *Ma Vlast*, "a cycle of six symphonic poems".

Even if the first version of the Lemminkäinen poems won enormous public and critical acclaim at its first performance, the composer was not satisfied with them but presented a new version in the November of the following year. On this occasion, however, he found a number of the critics against him. "This sort of music seems purely pathological", wrote Karl Flodin, the tone-setter in Helsinki.

LEMMINKÄINEN AND THE MAIDENS OF THE ISLAND op. 22 no. 1

Then the lively Lemminkäinen/Guided to the isle the vessel,/ To the island's end he drove it,/ Where it ends in jutting headland.

The corresponding lines from an old Swedish translation of the Kalevala were placed by Sibelius as a motto to the first of the four symphonic poems.

Lemminkäinen, "fair of cheek, comely beneath his brows", is the carefree youthful figure in the epic, as fond of pretty maidens as he is of war-like ventures.

Here as in the other three symphonic Lemminkäinen poems Sibelius does not follow a poetic programme in detail, but is inspired by the general mood of the poem. The programme is swallowed up by the music.

From the very first bars an exquisitely spread five - six chord in the horns and a chromatic trembling in the violins creates the almost impressionist mood of a motionless lake at dusk. After his Wagnerian adventures in Bayreuth and Munich in the summer of 1894, the composer had both enriched and refined his orchestral sound.

Like van Beethoven Sibelius begins with the germs of various motifs: a clarinet figure starting on a rising fourth, which like the rising fifth becomes a creative interval for the whole piece. The sub-dominant introductory chord is given a tone bridge of triads and the emergent motif acquires an important subsequent function. Sibelius has already taken a long step towards the symphonies.

Lemminkäinen and the maidens of the island is conceived in particularly free sonata form — Robert Layton prefers to speak of two alternating thematic groups.

The dark sound of the two previous major works, *Kullervo* and *En saga*, is succeeded by an almost impressionistic shimmer of light, against which the contours of the main theme are firmly outlined. The dance becomes increasingly wild: *Then the lively Lemminkäinen,/ Roamed about through every village,/ For the island-maidens' pleasure.* The colourful harmony is occasionally reminiscent of Rimsky Korsakov's oriental and Russian fairy-tale moods and might suggest Lemminkäinen's constant "Sehnsucht". The main theme is later used in development sections.

With the secondary theme in f sharp minor played by the cellos, there emerges a passionate element which swells until the dance tune, now in a plaintive e minor and shared by only two violins, seems to disappear in a mist.

The tension subsides, the yearning motif of the introduction curves in long arches. A fermato — and the second subject of the cellos begins a steadily rising crescendo. The chromatic sounds in parallel fourths anticipate "die neue Musik"; at this point the composer is playing directly on the listener's nerves.

It must be remembered that during his "Wagner cure" in Bayreuth in the summer of 1894 Sibelius was working on an opera, *The Burning of the Boat*, the libretto of which was based on the eighth and sixteenth runot of the Kalevala. The projected opera came to nothing, but the composer used the musical material in the symphonic Lemminkäinen poems, primarily in the *Swan of Tuonela*, which according to Sibelius was almost identical with the overture to the opera.

In actual fact the Lemminkäinen opus has its roots in the fluctuations between love-hate and rapture which characterised Sibelius's Wagnerian experiences. By sublimating these, he gave his tonal language a new dimension.

In the final bars of Lemminkäinen and the maidens of the island Sibelius captures the farewell mood of the poem: *Wept the island girls already, / Damsels at the cape lamented: / "Wherefore goest thou Lemminkäinen, / And departest, hero-bridegroom?"* The minor mood of the ring dance is interspersed with the farewell signal of the flutes. Finally the strings set the seal of the tone poem with the rising fourth, dying away ppp.

THE SWAN OF TUONELA op. 22 no. 2

The *Swan of Tuonela* — which at its first performance was preceded by Lemminkäinen in *Tuonela* — is a musical parallel to the strictly stylised series of Kalevala paintings in Jugendstil by the Finnish painter Gallen-Kallela. They include "Lemminkäinen's mother" with the black river of Tuonela, the realm of death and the swan in the background. This painting was actually completed a few years after Sibelius's symphonic poem.

Musical parallels are provided for example by Rachmaninov's *The Isle of the Dead*, inspired by Böcklin's painting, and Ravel's *Le Gibet* from *Gaspard de la nuit*. Both of these are characterised by a morbid basic mood and musical material with a highly symbolic expressive force in the shape and colour of the melody.

Sibelius darkens the orchestral sound by omitting flutes, trumpets and even clarinets. The song of the swan — in a densely modulating a minor with dorian inflections is given to the cor anglais, whose almost ceremonial, detached solo sound penetrates the ensemble in spite of its dark colour.

The *Swan of Tuonela* begins with the strings — *divisi con sordino* — with a sustained a minor triad moving in octaves to an ever higher pitch. The continuous sound gives a vision of the flow of the waters. Was it the Lohengrin Overture with its rising sound field which inspired Sibelius? Another kind of Wagnerian association is provided by the cor anglais solo, whose melody line with its often recurring tritone interval is reminiscent of the cor anglais solo at the beginning of the third act of *Tristan and Isolde*.

Man's sorrow and lamentation sound particularly expressively in the highest register of the violins. When the cor anglais solo has reached its point of greatest intensity the harp enters with a shimmering C major triad — a ray of hope which is quickly extinguished. The bass clarinet and the great drum, the "col legno" playing of the strings and the harp's timbre in the lower register produce towards the end a sound effect like the shadow of death in Mahler's score.

In the constantly shifting tonal landscape the rising passages from the solo viola and solo cello provide a point of orientation inasmuch as they strongly emphasize the tonic, the tonic triad and the glide of the leading note up to the tonic, in their respective keys. The final passage on the cello, which rises to the highest register of the instrument, fixes a vision of the dead souls in the eternal twilight of Tuonela.

LEMMINKÄINEN IN TUONELA op. 22 no. 3

"Really I am a tone painter and poet. It is Liszt's view of music which is closest to me. The symphonic poem, that is, (this was what I meant by poet)." These were Sibelius's words after he had interrupted work on his operatic project, the Burning of the Boat.

The third symphonic Lemminkäinen poem keeps the legend in sight. A theme in f sharp minor dorian, reminiscent of an extended runic melody, mutters threateningly at a distance in the double basses, crescendo — diminuendo, and is adopted in canon by the other strings in rising register. The sequence like structure and also the frequent chromaticism later on could have been inspired by the Inferno movement of Liszt's Dante symphony. At the beginning, Sibelius's Tuonela is deserted but suddenly the threatening buzz of the strings grows fainter and human calls of woe sound in the woodwind, followed by a motif which could be interpreted as a prayer for mercy (compare the four tone motif in Tapiola!). After this lament darkness thickens further over Tuonela. An episode in the woodwind with an internal whole tone structure functions as a transition to the episode.

What then has happened to Lemminkäinen? The ladykiller is also a doughty warrior who after his exploits among Pohjola's "high matrons" requests the hand of her daughter. One of the trials he must undergo is the bringing down of the Swan of Tuonela.

But the "Märkähattu then, the cowherd,/ Pohjola's old sightless greybeard" is peering at Lemminkäinen from the bank of the Tuonela river. *From the waves he sent a serpent,/ Like a reed from out the billows;/ Through the hero's heart he hurled it,/ And through Lemminkäinen's liver.* The son of the lord of Tuonela, "the blood stained one" cut his corpse five times, hacked it into eight pieces and threw them into Tuonela's river.

Even if the "main character" — as will emerge — is modern, the basic mood of the first main section is clearly influenced by Lemminkäinen's gruesome death.

The central section in a dorian inflected a minor, molto lento, is marked by a frosty, unreal mood. The violins play a theme reminiscent of a runic melody in a high register, accompanied by a tambourine "hardly audible, on the edge of the instrument". The theme may be found among Sibelius's sketches under the title "Tuonen tytti", Tuoni's daughter, the little stocky Tuoni maiden. She is a female Charon, who appears only in the description of Väinämöinen's journey to Tuonela in the sixteenth Kalevala runo, where she rows Väinämöinen over the river of death, takes pity on him and tries to persuade him to turn back — in vain: *Woe to thee, O Väinämöinen/ For thou com'st to Mana living,/ Com'st to Tuonela undying!* Flute, oboe, cello and cor anglais, all treated as solo instruments, take up the melody, which acquires a softer, more human tone.

In the composer's rough draft for a libretto to the unfinished opera, the Burning of the Boat, Väinämöinen's journey to Tuonela is described, and this scene thus included the figure of little Tuoni's daughter with her theme. This theme was then transferred by Sibelius to the symphonic poem Lemminkäinen in Tuonela, where it appears in the *molto lento* episode mentioned above.

One may wonder whether Sibelius has said anything of his associations for the *molto lento* passage. Yes — in the programme for the first performance he offers as commentary to Lemminkäinen in Tuonela the runot which deal with the faith-healing of the hero by means of maternal love: *Thus did Lemminkäinen's mother/ Form the man and shape the hero/ To his former life restore him,/ To the form he wore aforetime.* The only passage, apart from the final bars, in the symphonic poem which could be regarded as linked with the faith-healing is precisely the gentle *molto lento* episode.

The *molto lento* section is followed by intensified repeats of the previous passages, which could be interpreted as visions of the horrors of the underworld. Only in the final bars, with the cantilena in the top register of the solo cello is there a reminder of Lemminkäinen's return to life and his first words to his mother: *And my inclination leads me/ To the charming maids of Pohja,/ With their lovely locks unbraided.*

LEMMINKÄINEN'S RETURN op. 22 no. 4

In the programme for the first performance of the last of the four symphonic poems, Sibelius first quoted from the thirtieth rune of the Kalevala: *Then the lively Lemminkäinen, he the handsome Kaukomieli/ From his care constructed horses,/ Coursers black composed from trouble;* and then the twenty-ninth rune: *Then the lively Lemminkäinen/ Started on his homeward journey,/ Saw the lands and saw the beaches,/ Here the islands, there the channels,/ Saw the ancient landing-stages,/ Saw the former dwelling-places.* The hero's return has inspired Sibelius to a brilliant final rondo, formed as a single long crescendo and also reflected in the continual growth of the first germ like motif. "He touches a little note drop and it swells out to a sea." Lemminkäinen's determination and *joie de vivre* return as the germ motif grows, sends out runners and fills out the different sections of the rondo with a thickening texture.

In an interview given when Finland's independence was very young Sibelius has even suggested a sort of autobiographical background to this finale: "I think that we Finns should really show more pride. 'Let us not bear our helmet crooked' a quotation from the Kalevala. What do we have to be ashamed of? This is the idea running through Lemminkäinen's Return. He is as good as the finest count." The symphonic poem breathes something of Sibelius's hard-won pride of the artist - aristocrat. How many times had he not returned home destitute and with his illusions shattered?

But this is the external programme. The inner one was an obsession to create from a three tone motif in c minor — rising minor second, falling fourth b-c-g, a fourth movement which after the horrors overcome would end in a euphoric homecoming.

The original motif acquires more and more appendages which create new motifs. Here the falling fourth plays an important role as a constructive interval. It is filled out and forms a new motif which is treated polyphonically and also forms the skeleton of a falling two tone motif in long note values.

The key of c minor is followed by its counterpart of Eb major, the tempo increases in the coda to Quasi Presto. The sweetly ringing parallel sixths of the clarinets are associated with the bliss of homecoming and the end takes the form of a mighty triad of jubilation in Eb major. The circle is closed to the first landing on the island of the maidens.

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 Orch.

On the same label: BIS-LP-219 (Stenhammar/G.S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubín/Musikskelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/G.S.O.), 245 (Dvorak/Helmerson/G.S.O.), 250 (Sibelius/G.S.O.), 251 (Stenhammar/G.S.O.), 252, 263 (Sibelius/G.S.O.), 264 (Tubín/G.S.O.), 286 (Tubín/G.S.O.), 295 (Sibelius/G.S.O.), 297 (Tubín/Lunds Students.), 304 (Tubín/Swe.Radio S.O.), 306 (Tubín/Bamberger S.O.).

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

On the same label: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvorak/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubín/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubín/Järvi), 295 (Sibelius/Järvi).

"SINFONISKA DIKTER TILL MOTIV UR LEMMINKÄINEN MYTHEN"

Ovanstående titel gav Sibelius de nysskomponerade fyra orkesterstycken som stod på programmet för hans kompositionskoncert i Helsingfors den 13 april 1896. Bättre än någon av de många olika benämningar som senare kommit i bruk eller ställts på förslag — legender, symfonisk svit, cykel, fantasier, rapodier — preciserar tonsättarens egen rubrik verkets form och karaktär. En parallell erbjuder härvidlag Smetanas Mitt fosterland, "cykel omfattande sex symfoniska dikter".

Även om den första versionen av de symfoniska Lemminkäinendikterna vid sin premiär rönt en enorm publikoch kritikframgång var tonsättaren inte nöjd med den, utan presenterade en ny version i november påföljande år. Men denna gång fick han en del av recensenterna emot sig. "Detta slags musik värkar rent patologiskt", skrev Karl Flodin, den tongivande kritiken i Helsingfors.

LEMMINKÄINEN OCH JUNGFRUARNAS PÅ ÖN op. 22 nr. 1

Ömselynte Lemminkäinen styrde skutan in mot stranden, lade så i land på näset, ytterst utpå Saaris udde.

(Övers. Björn Collinder (3. uppl. 1960)

Motsvarande rader i en äldre översättning av det finska nationaleposet Kalevala har Sibelius satt som motto för den första av de fyra symfoniska dikterna.

Lemminkäinen, "vän om kinden, fager under ögonbrynen", är den sorglösa ynglinga-gestalten i eposet, lika begiven på sköna ungmöer som på krigiska bragder.

Här liksom i de tre övriga symfoniska Lemminkäinendikterna följer Sibelius inte i detalj ett poetiskt program, utan inspireras av diktens allmänna stämning. Programmet 'uppslukas' av musiken.

Redan i de första takterna skapar ett raffinerat utspritt kvint-sextackord i valthornen och en kromatisk dallring i violinerna en närmast impressionistisk stämning av en spiggellugn sjö i gryningsstunden. Tonsättaren har efter sina Wagneräventyr i Bayreuth och München sommaren 1894, både berikat och sovat sin orkesterklang.

Efter beethovenskt mönster spelar Sibelius inledningsvis ut motivgroddar: ett klarinett-motiv börjande på en stigande kvart, vilken liksom även den stigande kvinten visar sig vara skapande intervall för hela stycket. Det underdominantiska inledningsackordet förses med en tonbrygga baserad på treklanger och det sålunda uppkomna motivet får en viktig funktion i fortsättningen. Sibelius har redan tagit ett långt steg framåt mot symfonierna.

Lemminkäinen och jungfruarna på ön är gestaltad i en synnerligen fri sonatform — Robert Layton föredrar att tala om två alternerande temagrupper.

Den mörka klangen i de två tidigare storverken Kullervo och En saga efterträds av ett närapå impressionistiskt ljusflimmer. Mot detta avtecknar sig huvudtemats fasta kontur. Dansen blir allt vildare: *Lemminkäinen gick från by till by på gästning, fröjdades med holmens flickor*. Den färgrika harmoniken för någon gång tanken till Rimski-Korsakovs orientalska och ryska sagostämningar, som kunde uttrycka Lemminkäakens ständiga fjärrlängtan. Huvudtemat nyttjas senare i genomföringsartade partier.

Med sidotemat, fiss-moll, spelat av cellogruppen, inträder ett passionerat element som stegras tills danstemat, nu i klagande e-moll och uppdelat på endast två violiner, verkar att försvinna i ett töcken.

Spänningen mattas av, introduktionens trånande motiv välvs i långa bågar. En fermat — och cellogruppens sidotema sätter in i ett ständigt växande crescendo. Kromatiska tongångar i kvartparalleller pekar framåt mot "die neue Musik". Här spelar tonsättaren direkt på lyssnarens nerver.

Man bör hålla i minnet att Sibelius under sin "Wagnerkur" i Bayreuth sommaren 1894 arbetade på en opera, Båtens skapelse, vars libretto återgick på åttonde och sextonde sången i Kalevala. Detta operaprojekt fick förfalla, men tonsättaren nyttjade det musikaliska materialet i de symfoniska Lemminkäinendikterna, främst i Tuonelas svan, som enligt Sibelius skulle ha varit praktiskt taget identisk med operans förspel.

I själva verket har Lemminkäinenopuset sina rötter i Sibelius' mellan hatkärlek och hänryckning pendlande Wagnerupplevelser. Genom att sublimeras dessa gav han sitt tonspråk en ny dimension.

I sluttakterna av Lemminkäinen och jungfruarna på ön fångar Sibelius diktens avskedsstämning: *Saaris flickor falla tårar, jäntorna på udden jämra: "Varför far du, Lemminkäinen, varför flyr du, fagre hjüte?"*. Danslekens mollskiftande tongångar interfolieras av flöjternas avskedssignal som ljuder i fjärran. Till slut klingar i stråkarna tonsättarens signum, den stigande kvarten, och förtonar, ppp.

TUONELAS SVAN op. 22 nr. 2

Tuonelas svan — som vid uruppförandet föregicks av Lemminkäinen i Tuonela — är en musikalisk parallell till den finske målaren Gallen-Kallelas starkt stiliserade serie Kalevalamålningar i Jugendstil. Bland dem märks "Lemminkäinens moder" med Tuonelas, dödsrikets, svarta älv och svanen i bakgrunden. Denna tavla tillkom för övrigt några år efter Sibelius symfoniska dikt.

Musikaliska jämförelsepunkter erbjuder till exempel Rachmaninovs Dödens ö, inspirerad av Böcklins målning, och Ravels Le Gibet, Galgbacken, ur Gaspard de la Nuit. Båda kännetecknas av en morbid grundstämning och ett musikaliskt material med stark symbolisk uttryckskraft i melodikontur och kolorit.

Sibelius fördunklar orkesterklangen genom att utelämna flöjter, trumpetor samt även klarinetter. Svanesången — i tätt modulerande a-moll med dorisk kolorit — anförtror han det oboebesläktade engelska hornet, vars något högtidliga, apart solistiska klang trots sin dunkla färg tränger igenom ensemblen.

Tuonelas svan börjar i stråkgruppen — divisi con sordino — med en uthållen a-moll treklang som förflyttas oktavis i allt högre läge. Den kontinuerliga klangen ger en vision av vattnets flöde. Var det Lohengrinuvertyren med dess stigande klangfält som inspirerat Sibelius? Ett annat slags Wagnerassociation ger engelska hornets solo, vars melodilinjé med dess ofta förekommande tritonusintervall för tanken till engelska hornets solo vid början av tredje akten i Tristan och Isolde.

Människans sorg och veklagen ljuder sällsynt expressivt i violinernas högsta register. När engelska hornets solo stegras till högsta intensitet faller harpan in med en skimrande C-dur treklang — en hoppets stråle som snabbt släcks. Basklarinetten och stora trumman, stråkarnas col legno-spel och harpans timbre i lågt register frambringar mot slutet en klangverkan lik dödsduggan i Mahlers partitur.

I det ständigt skiftande tonala landskapet bildar solocellons och soloviolans stigande passager en orienteringspunkt såtillvida att de starkt markerar respektive tonarters

grundton, grundtreklang och ledtonens glidning upp till grundtonen. Cellons avslutande passage, som höjer sig till instrumentets högsta tonläge, fixerar visionen av de avlidnas själar i Tuonelas eviga skymning.

LEMMINKÄINEN I TUONELA op. 22 nr. 3

"Egentligen är jag tonmålare och -diktare. Det är Liszts syn på musiken som står mig närmast. Alltså den symfoniska dikten (det var så jag menade diktare)." Så yttrade sig Sibelius efter att ha avbrutit arbetet på sitt operaprojekt Båtens skapelse.

Den tredje symfoniska Lemminkäinendikten bär syn för sägen. Ett tema i dorisk fiss-moll påminnande om en uppförstord runomelodi med tremulerad kontur mullrar hotfullt på avstånd i kontrabasarna, crescendo-diminuendo, och tas kanonartat upp även av de övriga stråkarna i stigande tonläge. Den sekvensartade uppbyggnaden och längre fram även den rikligt förekommande kromatiken kunde ha haft Infernosatsen i Liszts Dantesymfoni som inspirationskälla. I början är Sibelius' Tuonela obefolkat, men plötsligt försvagas det hotfulla stråkbruset och mänskligt klingande verop ljuder i träblåsarna, följda av ett motiv som kunde tolkas som en bön om förskoning (jämför fyrtonsmotivet i Tapiola!). Efter detta lamento tätnar mörkret ytterligare över Tuonela. En episod i träblåsarna med en inbyggd heltonsstruktur fungerar som en överledning till sidoavsnittet.

Vad har då hänt Lemminkäinen? Kvinnotjuvarnaren är även en bald kämpe som efter sina bravader hos Pohjolas "höga husmor" anhåller om hennes dotters hand. Ett av de prov han då måste genomgå är att nedlägga Tuonelas svan.

Men "herden med den våta hatten, Pohjas (Pohjolas) gamle blinde gubbe" lurar på Lemminkäinen vid Tuonelaälvens strand. *Gammel-gubben tog ur älven upp en vidrig vattenäppling, Drev den genom hjältens hjärta, genom Lemminkäinens lever.* Tuonela-härskarens son "den blodbestänkte" skar sönder hans lik femfalt, styckade det i åtta stycken och slängde bitarna i Tuonela älv.

Även om "huvudpersonen" — som det skall visa sig — är modern, är grundstämningen i första huvudavsnittet uppenbarligen påverkad av Lemminkäinens gruvliga död.

Mellanavsnittet, i doriskt kolorerad a-moll, molto lento, präglas av en isig, överklig stämning. Violinerna spelar ett runomelodiartat tema i högt läge, ackompanjerade av en tamburin "knappt hörbart, vid instrumentets rand". Temat återfinns bland Sibelius skisser under titeln "Tuonen tytti", Tuonis flicka, även lilla, satta Tuonitösen. Hon är en kvinnlig Karon, som förekommer endast i skildringen av Väinämöinens Tuonela-färd i sextonde Kalevalasången, där hon ror Väinämöinen över dödsälven, visar honom medlidande och försöker övertala honom att vända tillbaka — förgäves: . . . *Ve dig, arme Väinämöinen, att du for till Mana odräpt, levande till Tuonis trakter!* Flöjten, oboen, klarinetten, cello och engelska hornet, alla solistiskt behandlade, faller in i melodin, som får en mjukare, mer mänsklig klangfärg.

I tonsättarens librettoutkast till den ofullbordade operan Båtens skapelse skildras Väinämöinens Tuonela-färd, och i denna scen ingick sålunda rollgestalten lilla Tuonitösen och hennes tema. Detta tema överflyttades sedan av Sibelius till den symfoniska dikten Lemminkäinen i Tuonela, där det förekommer i den ovannämnda molto lento-episoden.

Nu frågar man sig: har Sibelius nämnt något om de associationer han förknippat med molto lento-avsnittet? Ja — i premiärprogrammet anför han som kommentar till Lem-

minkäinen i Tuonela de runor som handlar om hjältens helbrägdagörelse genom moders-kärleken: *Lemminkäinen gamla moder hjälpte så den unge hjälten till hans forna sköna skepnad, till hans förra ädla åsyn. Det enda avsnitt, oavsett sluttakterna, i den symfoniska dikten som kunde tänkas korrelera med helbrägdagörelsen är just den milda molto-lento-episoden.*

Efter molto-lento-avsnittet följer intensifierade repriser av de föregående partierna, vilka kunde tolkas som tonande visioner av dödsrikets favor. Först i sluttakterna påminner en kantilena i solocellons högsta register om Lemminkäinens återvändande till livet och hans första ord till modern: *... Jag har all min håg därborta, ibland Pohjas fagra flickor, unga mör med yvig hårprakt.*

LEMMINKÄINEN DRAGER HEMAT op. 22 nr. 4

I premiärprogrammet till den sista av de fyra symfoniska dikterna citerade Sibelius först ur trettionde Kalevalasången: *Ömselynte Lemminkäinen, sköne, karske Kaukomieli, gör en hingst utav sin hugsot, svarta hästar utav sorgen; och sedan ur tjugonionde sången: När den muntre Lemminkäinen hunnit hem till fosterjorden, ser han sina kända stränder, sina kända sund och holmar, sina gamla landningsställen, sina gamla goda tillhåll. Hjältens hemkomst har inspirerat Sibelius till ett briljant slutrondo, som gestaltas i ett enda långt crescendo och även avspeglas i det första groddmotivets kontinuerliga tillväxt. "Han rör vid en liten tondroppe och den sväller ut till ett hav." Lemminkäinens beslutsamhet och livsglädje återvänder i kapp med att motivgrodden växer, sänder ut revor och fyller ut de olika rondosektionerna med en tätande textur.*

Sibelius har i en intervju när Finlands självständighet var helt ung antytt även ett slags självbiografisk bakgrund till denna final: "Jag tycker att vi finnar sannerligen borde visa mer stolthet. "Låt oss ej bära hjälmen på sned" (citat ur Kalevala). Vad behöva vi skämmas för? Det är den genomgående idén i Lemminkäinen drager hemåt. Han är lika god som den finaste greve." Den symfoniska dikten andas något av Sibelius tillkämpade konstnär-aristokratiska stolthet. Hur många gånger hade han inte fått draga hemåt barskapad och med krossade illusioner?

Men detta är det yttre programmet. Det inre var en besatthet att ur ett tretonsmotiv i c-moll stigande liten sekund — fallande kvart b-c-g, skapa en fjärde sats som efter de utståndna vidrigheterna skulle ända i en euforisk hemkomst.

Urmotivet får allt fler bihang som skapar nya motiv. Här spelar den fallande kvarten en viktig roll som strukturskapande intervall. Detta fylls ut och bildar ett nytt motiv som bearbetas polyfont och även bildar stommen i ett fallande tvåtonsmotiv i stora notvärden.

C-moll tonarten efterträds av durpendangen Ess-dur, tempot stegras i codan till Quasi Presto. Ljuvligt klingande sextparalleller i klarinetterna associerar till hemkomstens sällhet och slutet gestaltar sig till ett väldig treklängsjubel i Ess-dur. Ringen sluter sig till den första landstigningen på jungfrurnas ö.

Prof. Erik Tawaststjerna

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 chefsdirigent 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 chefsdirigent för Göteborgs Symfoniker och från hösten 1984 chefsdirigent och konstnärlig ledare vid Scottish National Orchestra.

På samma skivmärke: BIS-LP-219 (Stenhammar/G.S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubin/Musikelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/G.S.O.), 245 (Dvorak/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.), 286 (Tubin/G.S.O.), 295 (Sibelius/G.S.O.), 297 (Tubin/Lunds Students.), 304 (Tubin/Swe.Radio S.O.), 306 (Tubin/Bamberger S.O.).

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 skandinavisk musikliv. Jean Sibelius och Carl Nielsen var ofta gäster hos orkestern med egen musik på programmet. Tor Mann och Issay Dobrowen förde traditionen vidare. Chefsdirigenter 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 chefsdirigent.

På samma skivmärke: BIS-LP-137 (Franck/Åberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvořak/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubin/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubin/Järvi), 295 (Sibelius/Järvi).

„SINFONISCHE DICHTUNGEN ZU MOTIVEN AUS DEM LEMMINKÄINEN-MYTHOS“

Den obigen Titel gab Sibelius den vier soeben für sein Kompositionskonzert in Helsinki am 13. April 1896 komponierten Orchesterstücken. Die eigene Rubrik des Komponisten präzisiert die Form und den Charakter des Werkes besser als irgendeiner der vielen Namen, die später gebräuchlich oder vorgeschlagen worden sind — Legenden, Sinfonische Suite, Zyklus, Phantasien, Rhapsodien. Eine diesbezügliche Parallele bietet Smetanas Mein Vaterland, „Zyklus, sechs sinfonische Dichtungen umfassend“.

Wenn auch die erste Fassung der sinfonischen Lemminkäinendichtungen bei der Premiere einen enormen Erfolg bei Publikum und Kritikern hatte, war der Komponist nicht mit ihr zufrieden, sondern brachte im November des folgenden Jahres eine neue Fassung. Diesmal bekam er aber einige der Rezensenten gegen sich. „Diese Musik hat eine rein pathologische Wirkung“, schrieb Karl Flodin, der führende Kritiker in Helsinki.

LEMMINKÄIN UND DIE JUNGFERN AUF DER INSEL OP. 22 Nr. 1

Der launenvolle Lemminkäinen steuerte das Schiff zum Ufer, landete dann auf der Landenge, ganz außen auf Saari. Sibelius setzte die entsprechenden Zeilen aus einer älteren schwedischen Übersetzung des finnischen Nationalepos Kalevala als Motto zur ersten der vier sinfonischen Dichtungen.

Lemminkäinen, der schöne Jüngling, ist die sorglose Heldengestalt des Epos, auf schöne Jungfern genau so versessen wie auf kriegerische Taten.

Hier folgt Sibelius, wie in den drei übrigen Lemminkäinendichtungen, nicht im Detail einem poetischen Programm, sondern läßt sich von der allgemeinen Stimmung des Gedichtes inspirieren. Das Programm wird von der Musik „verschluckt“.

Bereits in den ersten Takten wird durch eine raffinierten verteilten Quintsextakkord der Waldhörner und ein chromatisches Zittern in den Violinen eine eher impressionistische Stimmung eines Seespiegels in der Dämmerungsstunde geschaffen. Nach seinen Wagner-Abenteuern in Bayreuth und München im Sommer 1894 hat der Komponist seinen Orchesterklang bereichert aber auch geläutert.

Nach beethovenschem Muster spielt Sibelius zunächst Motivkeime aus: ein Klarinettenmotiv, das mit einer steigenden Quart beginnt, die dann, ebenso wie die steigende Quinte, ein grundlegendes Intervall des ganzen Stückes wird. Der subdominantische Einleitungsakkord bekommt eine auf Dreiklängen basierende Tonbrücke, und das dadurch entstandene Motiv bekommt in der Fortsetzung eine wichtige Rolle. Sibelius hat hier einen weiten Schritt auf dem Wege zu den Sinfonien gemacht.

Lemminkäinen und die Jungfern auf der Insel ist in sehr freier Sonatenform gehalten — Robert Layton zieht es vor, von zwei alternierenden Themengruppen zu sprechen.

Der dunkle Klang der beiden früheren Großwerke Kullervo und En saga wird von einem beinahe impressionistischen Lichtschimmer abgelöst. Dagegen zeichnet sich der feste Umriß des Hauptthemas ab. Der Tanz wird immer wilder: *Lemminkäinen ging als Gast von Dorf zu Dorf, belustigte sich mit den Mägden der Insel.* Die farbenreiche Harmonik lenkt hin und wieder den Gedanken zu Rimskij-Korsakows orientalischen und russischen Märchenstimmungen, die das ständige Fernweh Lemminkäinens ausdrücken könnten. Das Hauptthema wird später in durchführungshaften Abschnitten verwendet.

Mit dem Seitenthema, fis-Moll, von der Cellogruppe gespielt, erscheint ein leidenschaftliches Element, das gesteigert wird, bis das Tanzthema, jetzt in klagendem e-Moll und auf nur zwei Violinen verteilt, in einem Schleier zu verschwinden scheint.

Die Spannung ermattet, das sehnsvollste Motiv der Einleitung wird in langen Bögen gespannen. Eine Fermate — und das Seitenthema der Cellogruppe setzt in einem ständig wachsenden Crescendo ein. Chromatische Gänge in Quartparallelen lassen eine „neue Musik“ ahnen. Hier spielt der Komponist direkt auf den Nerven des Hörers.

Man sollte nicht vergessen, daß Sibelius während seiner „Wagnerkur“ in Bayreuth im Sommer 1894 an einer Oper arbeitete, Die Schöpfung des Bootes, deren Libretto sich auf die achten und sechzehnten Lieder der Kalevala bezog. Dieser Opernentwurf verfiel, aber der Komponist benutzte das musikalische Material in den sinfonischen Lemminkäinendichtungen, vor allem in Der Schwan von Tuonela, der laut Sibelius mit dem Vorspiel der Oper praktisch identisch gewesen sein sollte.

In Wirklichkeit hat das Lemminkäinenopus seine Wurzeln in Sibelius' zwischen Haßliebe und Hingerissenheit pendelnden Wagnererlebnissen. Durch ihre Sublimierung gab er seiner Tonsprache eine neue Dimension.

In den Schlußtaktten von Lemminkäinen und die Jungfern auf der Insel fängt Sibelius die Abschiedsstimmung des Gedichtes ein: *Saaris Mäde weinen Tränen, die Mädchen auf der Landenge jammern: „Warum fährst du, Lemminkäinen, warum fliehst du, schöner Held?“* Die in Moll wechselnden Tongänge des Tanzspiels werden von dem in der Ferne ertönenden Abschiedssignal der Flöten interfoliert. Zum Schluß erklingt in den Streichern das Signum der sinfonischen Dichtung, die steigende Quart, die ppp erlischt.

DER SCHWAN VON TUONELA Op. 22 Nr. 2

Der Schwan von Tuonela — vor dem bei der Uraufführung Lemminkäinen in Tuonela gespielt wurde — ist ein musikalisches Gegenstück der stark stilisierten Serie Kalevalage-mälde im Jugendstil des finnischen Malers Gallen-Kallela. Unter ihnen finden wir „Lemminkäinens Mutter“ mit Tuonelas, des Totenreiches, schwarzem Fluß und dem Schwan im Hintergrund. Dieses Bild entstand übrigens einige Jahre nach Sibelius' sinfonischer Dichtung.

Musikalische Vergleichspunkte finden wir beispielsweise in Rachmaninows Toteninsel, von Böcklins Gemälde inspiriert, und in Ravels Le Gibet, Der Galgenberg, aus Gaspard de la Nuit. Beide sind von einer morbiden Grundstimmung gekennzeichnet, sowie von einem musikalischen Material mit starker symbolischer Ausdruckskraft in Melodieumrissen und Kolorit.

Sibelius verdunkelt den Orchesterklang durch das Weglassen von Flöten, Trompeten und auch Klarinetten. Das Schwanenlied — in häufig modulierendem a-Moll mit dorischer Färbung — vertraut er dem der Oboe verwandten Englischhorn an, dessen etwas feierlicher, apart solistischer Klang trotz seiner dunklen Farbe es vermag, das Ensemble zu durchdringen.

Der Schwan von Tuonela beginnt in der Streichergruppe — *divisi con sordino* — mit einem langegehaltenen a-Moll-Dreiklang, der oktavenweise in immer höhere Lage versetzt wird. Der kontinuierliche Klang vermittelt eine Vision des strömenden Wassers. War es das Lohengrin-Vorspiel mit dessen steigendem Klangfeld, das Sibelius angeregt hatte? Eine andersartige Wagnerassoziation bringt das Englischhorn, in dessen Solo die Melodie-linie mit den häufigen Tritonusintervallen die Gedanken auf das Solo des Englischhorns am Anfang des dritten Aktes von Tristan und Isolde lenkt.

Trauer und Wehklagen des Menschen erklingen selten ausdrucksvoll im höchsten Intensität gesteigert wird, bringt die Harfe einen schillernden C-Dur-Dreiklang — ein

Strahl der Hoffnung, der bald erlischt. Die Baßklarinette und die große Trommel, das Col-legno-Spiel der Streicher und die Klangfarbe der Harfe im tiefen Register bringen gegen den Schluß eine Klangwirkung, die an den Todesschatten in Mahlers Partituren erinnert.

In der stets veränderten tonalen Landschaft bilden die steigenden Passagen des Solo-cellos und der Solobratsche insofern einen Anhaltspunkt als sie den Grundton der jeweiligen Tonart stark markieren, genauso den Grunddreiklang und das Gleiten des Leit-tones hinauf bis zum Grundton. Die abschließende Passage des Cellos, die sich bis zur höchsten Tonlage des Instrumentes erhebt, fixiert die Vision der Seelen der Verstorbenen in Tuonelas ewiger Dämmerung.

LEMMINKÄINEN IN TUONELA Op. 22 Nr. 3

„Eigentlich bin ich Tonmaler und -dichter. Liszts Ansichten über die Musik stehen mir am nächsten. Also die sinfonische Dichtung (so habe ich Dichter gemeint).“ So äußerte sich Sibelius, nachdem er die Arbeit an seinem Opernentwurf Die Schöpfung des Bootes eingestellt hatte.

Die dritte sinfonische Lemminkäinendichtung könnte als Beweis dieses Spruches dienen. Ein Thema in dorischem fis-Moll mit tremoliertem Umriß und an eine vergrößerte Runomelodie erinnernd grollt drohend in der Ferne bei den Kontrabässen, crescendo-diminuendo, und wird kanonartig auch von den übrigen Streichern in steigender Tonlage aufgenommen. Der sequenzenhafte Aufbau und später auch die in reichlicher Menge vorkommende Chromatik könnten vielleicht den Infernosatz aus Liszts Dante-sinfonie als Anregung gehabt haben. Anfangs ist Sibelius' Tuonela unbewohnt, aber plötzlich wird das drohende Rauschen der Streicher abgeschwächt und menschlich klingende Wehrufe ertönen in den Holzbläsern, von einem Motiv gefolgt, das als Bitte um Verschönerung interpretiert werden könnte (vgl. das Viertönenmotiv in Tapiola!). Nach diesem Lamento wird die Finsternis über Tuonela noch dichter. Eine Episode in den Holzbläsern mit einer eingebauten Ganztonstruktur dient als Überleitung zum Seitenabschnitt.

Was ist nun aber mit Lemminkäinen? Der Frauenheld ist auch ein kühner Krieger, der nach seinen Großtaten bei Pohjolas „hoher Hausfrau“ um ihrer Tochter Hand bittet. Eine der Proben, auf die er dann gestellt wird, ist, Tuonelas Schwan niederzustrecken. Aber der „Hirt mit dem naßen Hut, Pohjolas alter blinder Greis“ lauert auf Lemminkäinen am Ufer des Tuonelaflusses. *Der alte Greis holte aus dem Fluß eine widerwärtige Wasserschlange, trieb sie durch das Herz des Helden, durch Lemminkäinens Leber.* Der Sohn des Tuonelaherrschers, „der Blutbesudelte“, zerschneidet die Leiche fünffach, teilt sie in acht Stücke und warf sie in den Tuonelafluß.

Wenn auch die Hauptperson – wie es sich bald herausstellen wird – die Mutter ist, wird die Grundstimmung des ersten Hauptabschnittes offensichtlich von Lemminkäinens grausamem Tode beeinflusst.

Der Zwischenabschnitt in dorisch gefärbtem a-Moll, molto lento, wird von einer eigen, unwirklichen Stimmung geprägt. Die Violinen spielen ein runomelodieartiges Thema in hoher Lage, von einem Tamburin „kaum hörbar, am Rande des Instruments“ begleitet. Wir finden das Thema unter Sibelius' Skizzen mit der Rubrik „Tuonen tytti“, Tuonis Mädchen, auch das kleine, gesetzte Tuonimädchen. Sie ist ein weiblicher Karon und kommt lediglich in der Schilderung von Väinämöinens Tuonelafahrt im 16. Kalevalialied vor, wo sie Väinämöinen über den Todesfluß rudert, ihm Mitleid zeigt und

versucht, ihn zur Rückkehr zu überreden — vergeblich!: „*Weh dir, armer Väinämöinen, daß du nach Mana ungetötet fuhrst, in Tuonis Gegend lebend!*“ Flöte, Oboe, Klarinette, Cello, Englischhorn, alle solistisch behandelt, kommen zur Melodie hinzu, die eine weichere, menschlichere Klangfarbe bekommt.

Im Librettoentwurf des Komponisten zur unvollendeten Oper Die Schöpfung des Bootes wird Väinämöinens Tuonelafahrt geschildert, und die Rollengestalt des Tuonimädchens kam also in dieser Szene vor. Dieses Thema wurde dann von Sibelius in die sinfonische Dichtung Lemminkäinen in Tuonela versetzt, wo es in der oben erwähnten Molto-lento-Episode vorkommt.

Nun fragt man sich: hat Sibelius je etwas über die Assoziationen erwähnt, die er mit diesem Abschnitt verknüpft hat? Ja — im Premierenprogrammheft führt er als Kommentar zu Lemminkäinen in Tuonela jene Runen an, die von der Heilung des Helden durch die Mutterliebe handeln: *Lemminkäinens alte Mutter half so dem jungen Helden zu seiner früheren schönen Gestalt, zu seinem früheren edlen Aussehen.* Der einzige Abschnitt, bis auf die Schlußakte, in der sinfonischen Dichtung, die der Heilung Konkurrenz machen könnten ist eben die milde Molto-lento-Episode.

Nach dem Molto-lento-Abschnitt folgen intensivierte Reprisen der vorherigen Partien, die als tönende Visionen der Schrecken des Todesreiches interpretiert werden könnten. Erst in den Schlußtaktten erinnert eine Kantilene im höchsten Register des Solocellos an Lemminkäinens Rückkehr ins Leben und seine ersten Worte an die Mutter: „*ich habe meinen ganzen Geist drüben, bei Pohjas schönen Mädchen, jungen Mägen mit üppiger Haarpracht*“.

LEMMINKÄINEN ZIEHT HEIMWARTS Op. 22 Nr. 4

Im Premierenprogrammheft zur letzten der vier sinfonischen Dichtungen zitierte Sibelius zunächst das dreißigste Kalevalalied: *Launenvoller Lemminkäinen, schöner, barscher Kaukomieli macht eine Hengst aus der trüben Seele, schwarze Pferde aus der Trauer und dann aus dem neunundzwanzigsten Lied: Als der muntere Lemminkäinen zur Muttererde heimgekehrt war, sah er die bekannten Strände, die bekannten Sunde, Inseln, seine alten Landungsstellen, seine alten guten Aufenthalte.* Die Heimkehr des Helden inspirierte Sibelius zu einem brillanten Schlußrondo, das in einem einzigen langen Crescendo gestaltet wird und auch im kontinuierlichen Zuwachs des ersten Keimmotives. „Er berührt eine kleinen Tontropfen, und der schwillt zu einem Meer“. Lemminkäinens Tatkraft und Lebensfreude kehren mit dem wachsenden Keim zurück, schicken Reben hinaus und füllen die verschiedenen Rondoabschnitte mit einer immer dichter werdenden Textur.

Als Finnlands Selbständigkeit ganz jung war, deutete Sibelius in einem Interview auch eine Art selbstbiographischen Hintergrund dieses Finales an: „Ich finde, daß wir Finnen wahrhaftig mehr Stolz zeigen sollten. „Lasset uns den Helm nicht schief tragen“ (Zitat aus Kalevala). Weswegen sollen wir uns schämen? Das ist die durchlaufende Idee in Lemminkäinen zieht heimwärts. Er ist so gut wie der feinste Graf.“ Die sinfonische Dichtung atmet etwas von Sibelius' erkämpftem künstleraristokratischem Stolz. Wie oft hatte er nicht heimwärts ziehen müssen, verarmt und mit zerstörten Illusionen?

Dies ist aber das äußere Programm. Das innere war eine Versessenheit, aus einem Dreitonmotiv in c-Moll, steigender kleiner Sekunde, fallender Quart b-c-g, eine vierten Satz zu schaffen, der nach den ertragenen Widerlichkeiten mit einer euphorischen Heimkehr enden sollte.

Das Urmotiv bekommt immer mehr Anhänge, die neue Motive schaffen. Hier spielt die fallende Quart eine wichtige Rolle als strukturschaffendes Intervall. Es wird ausgefüllt und bildet ein neues Motiv, das polyphon verarbeitet wird und auch das Gerüst eines fallenden Zweitonmotives in großen Notenwerten bildet.

Die Tonart c-Moll wird von dem Durgegenstück Es-Dur abgelöst, das Tempo wird in der Coda ins Quasi Presto gesteigert. Herrlich klingende Sextparallelen der Klarinetten führen den Gedanken zur Wonne der Heimkehr, und der Schluß gestaltet sich als gewaltiger Dreiklangjubiläum in Es-Dur. Der Ring schließt sich zur ersten Landung auf der Insel der Jungfrauen.

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 Chefdirektor 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 Chefdirektor des Göteborger Sinfonieorchesters und seit 1984 ist er Chefdirektor und künstlerischer Leiter des Scottish National Orchestra.

Auf derselben Marke: BIS-LP-219 (Stenhammar/G.S.O.), 221, 222 (Sibelius/G.S.O.), 227 (Tubin/Musikelskabet Harmonien), 228, 237 (Sibelius/G.S.O.), 245 (Dvorak/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.), 286 (Tubin/G.S.O.), 295 (Sibelius/G.S.O.), 297 (Tubin/Lunds Students.), 304 (Tubin/Swe.Radio S.O.), 306 (Tubin/Bamberger S.O.).

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. Chefdirektoren späterer Zeit waren Sergiu Comissiona, Sitten 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 Chefdirektor zu gewinnen.

Auf derselben Marke: BIS-LP-137 (Franck/Aberg/Kamu), 200 (Grieg/Kamu), 219 (Stenhammar/Järvi), 221, 222, 228, 237 (Sibelius/Järvi), 245 (Dvorak/Helmerson/Järvi), 247 (Nielsen/Chung), 250 (Sibelius/Järvi), 251 (Stenhammar/Järvi), 252 (Sibelius/Järvi), 259 (Dukas/Johansson/Benstorp), 263 (Sibelius/Järvi), 264 (Tubin/Järvi), 270 (Sibelius/Panula), 286 (Tubin/Järvi), 295 (Sibelius/Järvi).

« **POEMES SYMPHONIQUES SUR DES MOTIFS DU MYTHE DE LEMMINKÄINEN** »
Sibelius intitula ainsi les quatre nouvelles pièces pour orchestre du programme de son concert de compositions à Helsinki le 13 avril 1896. Mieux que n'importe laquelle des nombreuses autres appellations qui furent subséquemment employées ou proposées — légendes, suite symphonique, cycle, fantaisies, rhapsodies — le propre titre de l'auteur précise la forme et le caractère de l'œuvre. Mon Pays de Smetana offre à ce sujet un parallèle : « cycle comprenant six poèmes symphoniques ».

Même si la première version des poèmes symphoniques de Lemminkäinen plut à un énorme public et eut du succès auprès de la critique lors de la première, le compositeur n'en était pas satisfait ; il en présenta plutôt une nouvelle version en novembre de l'année suivante. Mais cette fois, certains critiques furent négatifs. « Cette sorte de musique semble purement pathologique », écrivit Karl Flodin, le principal critique d'Helsinki.

LEMMINKÄINEN ET LES JEUNES FILLES SUR L'ÎLE op. 22 no. 1

L'indécis Lemminkäinen dirigea le voilier vers la berge, accosta ainsi sur la langue de terre, tout au bout de la pointe de Saari. Sibelius a choisi les lignes correspondantes dans une version plus ancienne de l'épopée nationale finlandaise Kalevala comme épigraphe pour le premier des quatre poèmes symphoniques.

Lemminkäinen, « à la joue délicate, beau sous le sourcil », est le personnage du jeune homme insouciant dans l'épopée, aimant autant les jolies jeunes filles que les hauts faits guerriers.

Comme dans les trois autres poèmes symphoniques de Lemminkäinen, Sibelius ne suit pas ici un programme poétique en détail, mais il est plutôt inspiré par l'atmosphère générale du poème. Le programme est « absorbé » par la musique.

Déjà dans les premières mesures, un accord de quinte et de sixte au cor, finement disposé, et un tremolo aux violons créent une atmosphère proche de l'impressionnisme d'un lac d'huile à l'aube. Après ses expériences wagnériennes de Bayreuth et de Munich à l'été de 1894, l'auteur enrichit et épura la sonorité de son orchestre.

Sur le modèle de van Beethoven, Sibelius place des germes de motifs en guise d'introduction — un motif de clarinette commençant par une quarte ascendante qui, de même que la quinte ascendante, se révèle être l'intervalle créateur pour toute l'œuvre. L'accord initial de sous-dominante est pourvu d'un pont tonal basé sur des accords parfaits et le motif ainsi obtenu acquiert une fonction importante dans la continuation. Sibelius a déjà fait un grand pas en avant vers les symphonies.

Lemminkäinen et les jeunes filles sur l'île a une forme sonate particulièrement libre — Robert Layton préfère parler de deux groupes thématiques alternants.

La sonorité sombre dans les deux grandes œuvres précédentes, Kullervo et Une Saga, est suivie d'un scintillement de lumière presque impressionniste contre lequel se détache le solide contour du thème principal. La danse devient de plus en plus effrénée : *Lemminkäinen passait de village en village comme invité, se réjouissait avec les filles de l'îlot.* L'harmonie riche en couleurs fait parfois penser aux atmosphères de contes orientaux et russes de Rimski-Korsakov ; elle pourrait exprimer la constante nostalgie du lointain de Lemminkäinen. Le thème principale est employé plus tard dans des parties genre développement.

Un élément de passion fait son entrée avec le thème secondaire, en fa dièse mineur, joué par les violoncelles ; il est renforcé jusqu'au thème de danse, maintenant en mi

mineur plaintif et partagé entre seulement deux violons, et semble disparaître dans un brouillard.

La tension s'affaiblit, le motif languissant de l'introduction est cintré en longs arcs. Un point d'orgue — et le thème secondaire des violoncelles s'engage dans un crescendo s'amplifiant toujours. Des passages chromatiques en quarts parallèles pointent tout droit vers « die neue Musik ». Le compositeur joue ici directement sur les nerfs de l'auditeur.

On devrait garder à l'esprit que Sibelius, lors de sa cure wagnérienne à Bayreuth à l'été de 1894, travaillait à un opéra, *La Création du Bateau*, dont le libretto était basé sur les huitième et seizième chants de Kalevala. Ce projet d'opéra tourna en queue de poisson, mais le compositeur utilisa le matériel musical dans les poèmes symphoniques de Lemminkäinen, surtout dans *Le Cygne de Tuonela* qui, selon Sibelius, aurait dû en fait être identique au prélude de l'opéra.

En réalité, l'œuvre de Lemminkäinen a ses racines dans les expériences wagnériennes oscillant entre la haine-amour et l'enthousiasme de Sibelius. En les sublimant, il donna une nouvelle dimension à son langage tonal.

Dans les mesures finales de Lemminkäinen et les jeunes filles sur l'île, Sibelius capte l'atmosphère d'adieu du poème : *Les filles de Saari versent des larmes, les jeunes filles sur le cap gémissent : « Pourquoi pars-tu, Lemminkäinen, pourquoi fuis-tu, beau héros ? »* Les passages tournant au mineur du jeu de la danse sont entrecoupés du signal d'adieu des flûtes résonnant au loin. A la fin, la caractéristique du poème symphonique, la quarte ascendante, est entendue aux cordes et s'estompe, ppp.

LE CYGNE DE TUONELA op. 22 no. 2

Le Cygne de Tuonela — qui fut précédé par Lemminkäinen à Tuonela lors de la création — est un parallèle musical à la série fortement stylisée de peintures de Kalevala en style Jugend du peintre finlandais Gallen-Kallela. On y remarque « La Mère de Lemminkäinen » avec le fleuve noir et le cygne de Tuonela, le royaume des ombres, à l'arrière-plan. Ce tableau survint du reste quelques années après le poème symphonique de Sibelius.

On trouve des points de comparaison musicale dans, par exemple, *L'Île de la Mort* de Rachmaninov, d'après un tableau de Böcklin, et *Le Gibet* tiré de Gaspard de la Nuit de Ravel. Les deux sont caractérisés par une atmosphère de base morbide et un matériel musical avec une puissante force symbolique d'expression dans le contour mélodique et le coloris.

Sibelius assombrit la sonorité orchestrale en excluant les flûtes, les trompettes et même les clarinettes. Il confie le chant du cygne — densément modulant en la mineur avec un coloris dorien — au cor anglais, le cousin du hautbois, dont la sonorité quelque solennelle, distinctement solistique en dépit de sa couleur sombre, traverse l'ensemble.

Le Cygne de Tuonela commence aux cordes — divisi con sordino — avec un accord parfait tenu de la mineur qui se déplace par octaves de plus en plus aigus. La sonorité continue donne une vision du torrent d'eau. Était-ce l'ouverture de Lohengrin avec son champ sonore ascendant qui a inspiré Sibelius ? Une autre sorte d'association wagnérienne donne le solo du cor anglais dont la ligne mélodique avec son fréquent intervalle de triton conduit la pensée au solo de cor anglais au début du troisième acte de *Tristan et Isolde*.

La douleur et les lamentations humaines s'élèvent particulièrement expressivement dans le registre aigu des violons. Lorsque le solo du cor anglais atteint son intensité maximale,

la harpe entre avec un scintillant accord parfait de do majeur — un rayon d'espoir vite éteint. La clarinette basse et la grosse caisse, le jeu col legno des cordes et le timbre de la harpe en registre grave produisent vers la fin un effet sonore semblable à l'ombre de la mort dans la partition de Mahler.

Dans le paysage tonal en continu mouvement, les passages ascendants du violoncelle solo et de l'alto solo servent de point de repère en tant que marquant fortement la tonique, l'accord parfait de tonique et le glissement de la sensible à la tonique des tonalités respectives. Le passage concluant aux violoncelles, s'élevant au registre le plus aigu de l'instrument, fixe la vision des âmes des défunts dans la brume éternelle de Tuonela.

LEMMINKAINEN A TUONELA op. 22 no. 3

« En fait, je suis un peintre et un poète de la musique. Ce sont les vues de Liszt sur la musique qui me sont les plus proches. Ainsi, le poème symphonique (c'est ce que je voulais dire par poète). » C'est ainsi que Sibelius s'exprima après avoir interrompu le travail sur son projet d'opéra La Création du Bateau.

Le troisième poème symphonique de Lemminkäinen en est la preuve manifeste. Un thème en fa dièse mineur dorien rappelant une mélodie runique développée au contour imprécis gronde, comme une menace à distance, dans les contrebasses, crescendo-diminuendo, et est repris en canon même aux cordes supérieures en registre de plus en plus élevé. L'édifice en séquences et, plus loin, même le vrai chromatisme pourraient avoir eu le mouvement de l'enfer dans la Symphonie de Dante de Liszt comme source d'inspiration. Au début, le Tuonela de Sibelius est inhabité, mais le grondement menaçant des cordes s'affaiblit soudain et des cris de lamentation humains résonnent aux bois, suivis d'un motif qu'on pourrait interpréter comme une prière de réconciliation (à comparer au motif de quatre notes dans Tapiola !). Après ce lamento, l'obscurité se densifie encore plus sur Tuonela. Un épisode aux bois à la structure de tons entiers fait office de transition à un épisode secondaire.

Qu'est-il donc arrivé à Lemminkäinen ? Le Don Juan est aussi un vaillant guerrier qui, après ses fanfaronnades chez la « grande mère de maison » de Pohjola, demande à celle-ci la main de sa fille. Une des épreuves qu'il doit subir pour cela est d'abattre le cygne de Tuonela.

Mais « le berger au chapeau mouillé, le vieil aveugle de Pohja (Pohjola) », est à l'affût de Lemminkäinen sur la berge du fleuve de Tuonela. *Le vieux bonhomme sortit un aspic hideux des eaux du fleuve, L'enfonça dans le cœur du héros, dans le foie de Lemminkäinen.* Le fils du maître de Tuonela « le souillé de sang », découpa son corps cinq fois, le mutila en huit morceaux qu'il jeta dans le fleuve de Tuonela.

Même si le « personnage principal » — comme on le verra — est la mère, l'atmosphère de base dans la première section principale est évidemment influencée par la mort atroce de Lemminkäinen.

La section médiane, en la mineur coloré de dorien, molto lento, est imprégnée d'une atmosphère glacée, irréelle. Les violons jouent un thème, ressemblant à une mélodie runique, dans le registre aigu, accompagnés d'un tambourin « à peine audible, sur le bord de l'instrument ». Le thème se retrouve parmi les ébauches de Sibelius sous le titre « Tuonen tytti », la fille de Tuoni, même la fillette trapue de Tuoni. Elle est un Charon féminin qui se présente seulement dans la narration du voyage de Väinämöinen à Tuonela dans le seizième chant de Kalevala, où elle conduit Väinämöinen de l'autre côté du

fleuve de la mort en ramant, lui montre de la compassion et essaie de le convaincre de faire demi-tour — en vain : *Malheur à toi, pauvre Väinämöinen, car tu te rendis vivant à Mana, en vie dans les régions de Tuoni ! La flûte, le hautbois, la clarinette, le violoncelle et le cor anglais, tous traités solistiquement, entrent dans la mélodie qui prend un timbre plus doux, plus humain.*

Dans le brouillon de libretto de l'opéra inachevé *La Création du Bateau* du compositeur, le voyage de Väinämöinen à Tuonela est dépeint et le personnage de la petite fillette de Tuoni et son thème font aussi partie de cette scène. Ce thème fut ensuite reporté par Sibelius dans le poème symphonique *Lemminkäinen à Tuonela*, où il se présente dans l'épisode *molto lento* ci-nommé.

On se pose maintenant une question : Sibelius a-t-il mentionné quelque chose des associations rattachées à l'épisode *molto lento* ? Oui — dans le programme de la création, en guise de commentaire sur *Lemminkäinen à Tuonela*, il cite les runes qui traitent de la guérison du héros grâce à l'amour maternel : *La vieille mère de Lemminkäinen aida ainsi le jeune héros tant et si bien qu'il reprit son bel aspect d'autrefois, sa belle apparence de jadis.* La seule section dans le poème symphonique, à part les mesures finales, que l'on pourrait croire corrélatrice à la guérison est justement le doux épisode *molto lento*.

Après l'épisode *molto lento*, suivent des reprises intensifiées des parties précédentes qui pourraient être interprétées comme des visions retentissantes des horreurs du royaume des morts. Ce n'est que dans les mesures finales qu'une cantilène dans le registre aigu du violoncelle solo rappelle le retour de *Lemminkäinen* à la vie et ses premiers mots à sa mère : . . . *tout mon cœur est resté là-bas, parmi les jolies filles de Pohja, les jeunes vierges à la splendide chevelure.*

LEMMINKÄINEN RETOURNE CHEZ LUI op. 22 no. 4

Dans le programme de la création du dernier des quatre poèmes symphoniques, Sibelius cite d'abord une partie du trentième chant de *Kalevala* : *L'indécis Lemminkäinen, le beau, le gaillard Kaukomieli, crée un étalon de son délire, des chevaux noirs de son chagrin ; et ensuite une partie du vingt-neuvième : Lorsque l'allègre Lemminkäinen fut rendu chez lui dans son pays natal, il voit ses rivages bien connus, ses détroits et flots bien connus, ses anciens lieux de débarquement, ses bons vieux gîtes.* Le retour du héros a inspiré Sibelius d'écrire un brillant rondo final prenant la forme d'un long crescendo et même se reflétant dans la progression continue du premier germe de motif. « Il touche une petite goutte de musique et elle se gonfle en un océan. » La détermination de *Lemminkäinen* et sa joie de vivre reviennent à l'envi de la croissance du germe de motif qui pousse des sarments et remplit les différentes sections du rondo avec un tissu de plus en plus dense.

Alors que l'indépendance de la Finlande était encore chose récente, Sibelius, lors d'une interview, a donné à entendre que ce final avait un genre de fond autobiographique : « Je pense que nous, finnois, devrions vraiment montrer plus de fierté. 'Ne portons pas le casque de travers' (citation de *Kalevala*). De quoi avons-nous besoin d'avoir honte ? C'est le fil d'Ariane dans *Lemminkäinen* retourne chez lui. Il est aussi bon que le plus raffiné des comtes. » Le poème symphonique respire quelque chose chez Sibelius de la fierté d'artiste aristocrate acquise. Combien de fois n'a-t-il pas dû rentrer chez lui la poche vide et les illusions perdues ?

Mais cela est le programme extérieur. L'intérieur était une obsession de créer un quatrième mouvement d'un motif de trois notes en do mineur, soit une seconde mineure

ascendante — une quarte descendante : si, do, sol ; ce mouvement devait se terminer en retour euphorique après les tribulations subies.

Le motif originel reçoit de plus en plus d'accessoires qui créent de nouveaux motifs. La quarte descendante joue ici un rôle important en guise d'intervalle faisant structure. Cela est rempli et bâti un nouveau motif travaillé polyphoniquement et formant même la charpente d'un motif de deux tons descendants en longues valeurs de notes.

La tonalité de do mineur est suivie de sa relative majeure, mi bémol majeur, le tempo augmente dans la coda jusqu'à Quasi Presto. Des sixtes parallèles aux clarinettes font penser au bonheur du retour et la fin prend la forme d'une immense allégresse d'accord parfait en mi bémol majeur. Le cercle se referme sur le premier débarquement sur l'île des jeunes filles.

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

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

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

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

Dans la même collection: BIS-LP-219 (Stenhammar/O.S.G.), 221, 222 (Sibelius/O.S.G.), 227 (Tubín/Musikskabel Harmonien), 228, 237 (Sibelius/O.S.G.), 245 (Dvorak/Helmerston/O.S.G.), 250 (Sibelius/O.S.G.), 251 (Stenhammar/O.S.G.), 252, 263 (Sibelius/O.S.G.), 264, 286 (Tubín/O.S.G.), 295 (Sibelius/O.S.G.), 297 (Tubín/Lunds Students.), 304 (Tubín/O.S. Radio Suédoise), 306 (Tubín/O.S. Bamberg).

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 à

réussi à obtenir les services du chef estonien si recherché, Neeme Järvi, en tant que son nouveau dirigeant en chef.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in February 1985 at the Gothenburg Concert Hall, Sweden

Recording producer: Lennart Dehn

Sound engineer: Mikael Bergek

Digital editing: Robert von Bahr

Neumann microphones; Swedish Radio mixer; Sony PCM-F1 digital recording equipment

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Prof. Erik Tawaststjerna 1985

Translations: John Skinner (English); Per Skans (German); Arlette Chené-Wiklander (French)

Front cover photograph: Göran Algård

Back cover photograph: Harry Nicolaisen

Typesetting: Marianne von Bahr

Lay-out: William Jewson

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

BIS-CD-294 © & P 1985, BIS Records AB, Åkersberga.

