



CD-311 STEREO

digital

Jean Sibelius

Symphony No.7 in C, Op.105

"Kuolema", Op.44 & Op.62 – Night Ride and Sunrise, Op.55

Gothenburg Symphony Orchestra – Neeme Järvi



A BIS original dynamics recording

T.T.: 57'30

SIBELIUS, JEAN (1865-1957)

1. Symphony No.7 in C, Op.105 *(Hansen)* 20'44

Incidental music to "Kuolema" (Death) 20'37

2. *Valse Triste, Op.44 No.1* 5'14 *(Breitkopf)*

3. *Scene with Cranes, Op.44 No.2* 6'00 *(Fazer)*

4. *Canzonetta, Op.62a* 5'08 *(Breitkopf)*

5. *Valse romantique, Op.62b* 3'52 *(Breitkopf)*

6. Night-ride and Sunrise, Op.55 *(Lienau)* 15'32

The GOTHENBURG SYMPHONY ORCHESTRA
conducted by NEEME JÄRVI

Sibelius first started to think about his Seventh Symphony during one of the most tragic periods in Finland's history. In December 1917, when fighting broke out in Helsinki between the Red Guards and the White Protection Forces, he wrote in his diary: "I have in my mind Symphonies VI and VII. Also the (second, definitive) reworking of Symphony V." He continues: "Anarchy is on the increase. My poor country! I see everything in black."

This is the first time he mentions the Seventh Symphony. Did it arise from the same complex as the Fifth and the Sixth? Those have common roots, as we can see from preserved sketches. However the Seventh first puts in an appearance before he had written himself free of the Fifth, and before the Sixth had gone beyond the planning stage.

In a letter to his friend Axel Carpelan in May 1918 Sibelius tells of his plans for the form of the three symphonies. With regard to the Seventh he writes: "Joy of life and vitality with appassionato passages, in three movements, the last a "hellenic rondo". All this with due reservation ... As always in my music the sculptural element to the fore. Therefore this forging on the ethical side, which occupies me fully, upon which I must concentrate and hold out. It is as if I was on the point of leaving life, and while descending into the grave shot a flying eagle — aiming carefully and well, without a thought of that which is imminent ... As for Symphonies 6 and 7 I may change my plans, depending on the way the musical ideas develop. As always I am the slave of my themes and submit to their demands. Thus I see how my inner being has changed since the days of the Fourth Symphony. These symphonies, however, are professions of faith, more so than my other works."

Sibelius's plans changed at least in the case of the Seventh Symphony, which in its final form has only one movement instead of the original three. Had it become clear to him that the thematic material planned for the Seventh Symphony was not suited to a symphony in more than one movement? Did the development of the musical ideas point him towards a one-movement symphony?

In any case the Seventh Symphony seems to have taken its shape from its themes. Nevertheless we can in the finished work see the original scheme, with "three movements, the last a "hellenic rondo"." The planned movements correspond plainly to three sections with the tempo indications *Adagio*, *Vivacissimo* and *Allegro molto moderato*.

Adagio

Introduction: In the Introduction, Sibelius — clearly following Beethoven's example — introduces different characteristic motifs, which will later be worked upon and play an important role in the symphonic development. The symphony begins with a G from the timpani — the dominant of C major. The strings enter and play a rising scale of C major up to D'. The following note is E flat. It functions as the top note in an A minor triad, which is harmonious alone but in this context has a strongly dissonant effect. Scale passages and the flattened seventh characterise the entire symphony.

Pedal points on C and F mark the simultaneous presence of C major and F major with modal (lydian) overtones — the note B flat is missing. They form a dark background for the shining symphonic sea. On its surface a flute idea in parallel thirds and fourths glides forth. The fourths in particular create an impressionistic atmosphere reminiscent of the

tone poem "The Oceanides" (BISLP/CD-263), which was likewise inspired by ancient Greece.

A fragmentary reminder of the flute theme, an arched, elegiac motif falling stepwise and a typical downward-moving scale passage conclude the introduction.

Hymn: The strings, later joined by other instrumental groups, now intone a polyphonic passage, here called "hymn", in the style of Palestrina, one of the most sublime and perfect things Sibelius was ever to write. "This is Sibelius's Parsifal!" exclaimed Serge Koussevitzky, one of the Finnish Master's most outstanding interpreters, when rehearsing the Seventh Symphony with the Boston Symphony Orchestra. And why not? But the hymn in the Seventh Symphony is more closely linked with the Sixth Symphony, inspired by the choral polyphony of Palestrina, than Wagner's romanticism, however purified it may be in Parsifal. We should remember that modal elements in the Seventh Symphony are much less in evidence than in the highly modal Sixth. In the Seventh it is the major-minor tonality which dominates.

Now the Seventh Symphony is approaching its first climax. The solo trombone plays a majestic theme with a wide register over a C major chord with many tension-creating suspensions. Formally this theme does not correspond to the main theme in a sonata form structure. It might be a vision of an alpine peak in the musical landscape, one of those signposts by which (according to Mahler) the listener may orientate himself. In view of Sibelius's "hellenic" conception, I shall call this trombone theme the "Olympus theme". Here it shines in the sunlight.

But here the tonal landscape changes. A variant of the flute theme flutters restlessly. The falling scale passage assumes a melancholy "farewell" colour — Sibelius's expression — and is developed into a pregnant "departure" motif. A long, development-like episode follows, in the course of which the thematic material is gradually dramatised. The key changes from C major to C minor, thus retaining the same tonic. The thematic and dynamic expression becomes wilder and wilder, and suddenly we are in a scherzo-like section with the tempo marking "Vivacissimo".

Vivacissimo

This section is based both on genuine scale passages and on fragments of shattered chords. The music is frenetic, the tension on the increase. At the climax the tempo becomes gradually broader; the strings' unison movement comparable to a restless seascape.

The Olympus theme introduces a new climax, this time in C minor. The storm clouds gather and lead to a tonal catastrophe of apocalyptic proportions. When this is over, ideas from the Vivacissimo section return in a different perspective. Gradually the storm dies away and C minor gives way to the main key, C major.

Allegro molto moderato

Gentle parallel thirds lead the listener into a happy, bucolic sound world. The wind play a signal-like motif, which ends with natural harmonics. The strings answer with an elastic, dance-like theme. The dialogue carries on, and now we are in the section which corresponds to the name "hellenic rondo" — for this is what Sibelius called the finale in his original three-movement plan.

The elegant passages alternate with an engaging, euphoric refrain.

The completed symphony, however, was not to end with the equivalent of the "hell-
enic rondo", Allegro molto moderato. A restless episode follows in which ideas related
to the Vivacissimo section chase each other into oblivion.

Presto, poco a poco rallentando al adagio

It is now time for the unprecedented moment. The violins and double basses intone a
pedal point on G, the other strings have a falling figure. From the depths there emerges
a scale on the horns. We are back in the introduction to the symphony. The Olympus
theme rings out from the solo trombone.

At this point Sibelius builds a climax with few correspondents in the history of the
symphony. The strings rise up as if in an effort to reach the sky. The "departure"
theme, on the full orchestra, is built up in wave after wave, accompanied by chromatic
gusts of stormy wind from the bassoons and lower strings. Even the falling scale passage
returns, *fff*, with maximum intensity, Largamente. It is as if the composer had difficulty
in leaving these passages. When the strings die away, *affettuoso*, the opening notes of the
Olympus theme are heard, calling to mind a mountain in the red light of evening. Solo
flute and bassoon play the impressionistic "flute theme" accompanied by a string
tremolo, strictly *pianissimo*. In this atmosphere of departure the strings play a very
characteristic modulation, the same as in "Valse Triste".

Here is a good place to mention a characteristic feature of the entire work, namely the
frequent suspensions (dissonances on strong, and indeed on weak beats). These appear
so often that they sometimes darken the tonality and give this C major symphony an
advanced tonal imprint. A similar effect is produced by the frequent counterparts in the
bass.

In the Olympus theme the second note of the scale, D, falls to C. Later the leading-
note B climbs to C. This effect of circling around the principal note has a marked effect
of finality. With the formula D - C - B - C — described by Sibelius's biographer Cecil
Gray as a "quod erat demonstrandum" ("that which was to be proved"), Sibelius brings
his Seventh Symphony, the last in the cycle, to an end.

Sibelius's brother-in-law, the author and Tolstoy supporter Arvid Järnefelt, wrote the
play "Kuolema" ("Death") in 1901 for the Finnish National Theatre. In 1903 Sibelius
composed six pieces of incidental music for it, scored for string orchestra. In 1904 he
arranged the waltz from the first act for small orchestra. In 1906 he combined two
other pieces — one a portrait of the play's young heroine, the other entitled "Cranes" to
make "Scene with Cranes".

The play itself is strongly coloured by its time. The first act especially calls Strind-
berg's "A Dream Play" to mind, which was performed in Helsinki in 1902. Reality and
the dreams of the dying mother are run together; in the twilight condition before her
death she experiences a ball from her youth. In a red half-light ghostly figures in evening
dress appear. Sibelius's music, "Tempo di Valse lente" — the future "Valse Triste" —
reflects the exchange between the mother's fear of death and her sweet memories.

After the chromatic introduction a cadence formula leads us to the happier condition.
This recurs five times in the piece and forms the link between fear and the dream of the
ball. In the final version there is an additional final stretto: the happy musical dream is
caught up in a macabre spiral, and the cadence concludes with a G minor triad from
which return is impossible.

Like Strindberg in his dramas and Munch in his anxious, irrational painting Sibelius captured in "Valse Triste" an essential aspect of the spirit of his time. The piece became a worldwide success, was played everywhere, and spoilt Sibelius's image among serious music lovers. It did, however, fascinate some of the era's greatest musicians. When the young Wilhelm Furtwängler underwent a conducting examination in Lübeck in 1911, the programme featured alongside Beethoven's Fifth Symphony Wagner's Lohengrin Prelude, Smetana's Moldau and Sibelius's "Valse Triste". Today, too, Valse Triste is in the repertoire of many leading conductors and has appeared on their records.

"Scene with Cranes", the second piece of the "Kuolema" music revised for concert use, begins with a subtle string passage. This is interrupted by the call of the cranes, who play a string of fifths and sixths, which foreshadow the famous trumpet theme from the Fifth Symphony's finale. According to his diary entries, Sibelius associated this theme with the flight of the swans. For him flying cranes and swans had a symbolic importance. "I have seen cranes every day, flying southwards, full of music. Again I have been their obedient pupil. Their cries, the thread which leads my life."

In 1911 Järnefelt's play was revived in a new production by the Finnish National Theatre. Sibelius composed some new music for it, including the "Rondino der Liebenden", later known as the "Canzonetta" for string orchestra. It is a broad, melancholy melody, one of Sibelius's most appealing melodic inspirations, with a contrapuntal counter tune. "I like this kind of nordic, italianate melody — Tchaikovsky had it too — that was a part, an attractive part, of St. Petersburg culture," said Stravinsky on a visit to Helsinki in 1961. Two years later, when receiving the Sibelius Prize from the Finnish Wihuri Foundation, he arranged the piece as a form of homage for four horns, two clarinets, harp and double bass (BIS-LP/CD-292).

After his arrival in Vienna in Autumn 1890 Sibelius wrote to his fiancée Aino Järnefelt: "Waltzes are spinning in my head, all of them rather like Schubert's." But the waltzes he was to write himself are closer to the style of Johann Strauss the younger. For the second version of Järnefelt's drama he composed a Viennese waltz, elegant and tender by turns, which was to bear the name "Valse romantique" — perhaps as a counterweight to Valse Triste, which dominates the tragic play.

Of all Sibelius's tone poems, *Night Ride* and *Sunrise* is the one with the most clearly image-evoking title. This could however lead the listener into the trap of expecting mere programme music. Sibelius was aware of this: in 1909 he had asked his noble English spokeswoman, the music writer Rosa Newmarch, whether she thought that "the title could make people expect a reflection of the pallid romanticism of Raff's time, although the music really concerns the inner experiences of a man riding alone through the dark forest: here glad about his contact with nature, there made fearful by the surrounding quiet or the strange noises; not filled with groundless evil ideas but with thankfulness and joy about the new dawn."

One year earlier Sibelius had been operated on in Berlin for a throat tumour, which the experts did not regard as cancer although "a tendency to recur cannot be ruled out".

Sibelius's statement to Mrs. Newmarch can be seen as typical of a man with a strong desire to live and strong creative impulse. One might regard his description as a programme for the tone poem. Here, however, we meet the question of what might be depicted in music. Sibelius's condition might have given him a primary impulse for the

composition of the tone poem, but this does not mean that he has given us here a musical picture of his illness and convalescence.

After a dissonant, almost shocking introduction the trochaic basic rhythm of the Ride emerges, first on the violas and cellos, then in other string combinations. Over this, the musical activity is varied melodically, harmonically and instrumentally. Here we hear the clattering of hooves in the distance; there it comes closer — only to disappear a moment later *sul ponticello*, with the drum marking the basic rhythm, *ppp ma marcantissimo*. In the passage marked *Moderato assai* we meet a typically Sibelian shift of aural perspective: the trochaic rhythm drops into the background behind the secondary theme, which is related to the side theme of the Allegro.

The Allegro passage could be regarded as an objective depiction of the Ride and the inner monologue of the rider. In the *Moderato assai* passage this is joined by a subjective, personal element: threatening nocturnal voices come to the rider's notice.

In the second episode the inner cello monologue of the rider and the playful woodwind motifs representing the forces of nature melt together into a pantheistic core. From this rustling the voices of the night emerge, frighteningly close. Is this man's call to the powers, or the call of the powers themselves?

Sunrise: Night's power is broken, the nordic day dawns. A short woodwind motif can be heard as the twittering of a bird, a string tremolo and crescendo on a high violin note as a reflection of the first rays of morning light. A theme emerges in the woodwind with gracious triplets (an earlier version shows that this derived from the secondary theme of the Ride).

Gradually a glow appears in the vault of heaven. The horn quartet intones a hymn-like theme — which can be seen as a "heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" ("thanksgiving song of a convalescent to God"), as in Beethoven's String Quartet in A minor, Op.132.

This Sunrise does not radiate the vibrant, central European light but rather the nordic light, with fewer overtones, which gives a greater degree of sharpness to outlines and colour changes. This is a naturalistic, primitivistic impressionism, far from that of Debussy: a reflection of the boreal man's cult of light.

Neeme Järvi is Principal Conductor of the Gothenburg Symphony Orchestra and Musical Director of the Scottish National Orchestra. He was born in Tallinn, Estonia, in 1937 and studied at the Tallinn Music School and later at the Leningrad State Conservatory with Rabinovich and Mravinsky. He made his conducting debut at the age of 18 in a concert performance of Strauss's "Eine Nacht in Venedig" and in 1963 became director of the Estonian Radio and Television Orchestra and of the Tallinn Opera. He won first prize at the international conducting competition in Rome in 1971, which led to invitations to conduct major orchestras throughout the world.

In 1980 Neeme Järvi emigrated to the U.S.A. and ever since then he has worked extensively both with the leading orchestras in the Western world and in prominent opera houses. During the 1978-9 season he made his Metropolitan Opera debut with "Eugene Onegin". With the Gothenburg Symphony Orchestra he has been involved with tours to Germany and, in March 1987, to the U.S.A. and Far East. He is engaged in recording projects of the complete orchestral music of Sibelius, Stenhammar and Tubin for the BIS label.

Neeme Järvi also appears on 18 other BIS records.

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 musical life. Jean Sibelius and Carl Nielsen made frequent guest appearances conducting their own works. Tor Mann and Issay Dobrowen continued 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. Since autumn 1982 the chief conductor has been the highly sought-after Estonian Neeme Järvi.

The Gothenburg Symphony Orchestra appears on 23 other BIS records.

Sibelius fick de första idéerna till sin sjunde symfoni under ett av de mest tragiska skedena i Finlands historia. I december 1917, då oroligheter bröt ut mellan rödgardister och vita skyddskårister i Helsingfors, antecknade han i sin dagbok: "Har i huvudet Symfonierna VI och VII. Samt (den andra, slutgiltiga) omarbetningen af Symf. V." Han fortsätter: "Anarkin tilltar. Mitt olyckliga land, Jag ser allt i svart."

Det är första gången han uttryckligen nämner sjunde symfonin. Spirar den fram ur samma komplex som den femte och den sjätte? De två sistnämnda har gemensamma rötter, något som framgår ur efterlämnade skisser. Den sjunde tränger sig likväl på innan han skrivit sig fri från den femte och innan den sjätte har nått utöver det första planeringsstadiet.

I ett brev i maj 1918 till sin intima vän Axel Carpelan redogör Sibelius för sina planer angående de tre symfoniernas utformning. Om den sjunde skriver han: "Lifsglädje och vitalité med appassionato inlägg, i 3 sats, den sista ett "helleniskt rondo". Allt detta sagt med all reservation ... Som alltid det skulpturella mer framträdande i min musik. Deraf detta smidande på den etiska linjen, som tar mig helt och där jag måste kunna koncentrera mig och hålla ut. Som vore jag i beråd att lämna lifvet och vid nedstigandet i min graf sköte en örn i flykten — siktade väl och skickligt utan en tanke på det som förestår ... Angående sinf. VI och VII ändrar jag måhända planer beroende på de musikaliska tankarnas utveckling. Som alltid är jag mina tematas slav och underkastar mig deras fordringar. Af allt ser jag huru mitt innersta förändrat sig sedan 4de sinfoniens tider. Och dessa mina sinfonier äro ju mera trosbekännelser än mina öfriga verk."

Sibelius planer ändrade sig åtminstone i fråga om sjunde symfonin, som i sin slutliga utformning omfattade en enda sats i stället för de planerade tre. Hade han kommit till insikt om att det för sjunde symfonin skisserade temamaterialet inte lämpade sig för en flersatsig symfoni? Pekade "de musikaliska tankarnas utveckling" mot en ensatsig symfoniform?

I varje fall synes sjunde symfonin ha vuxit fram ur sina temata. Men trots detta kan man i det fullbordade verket skönja den ursprungliga konceptionen "i 3 sats, den sista ett "helleniskt rondo" ". Dessa planerade satsar motsvaras i den ensatsiga symfonin uppenbarligen av tre avsnitt med tempobeteckningar *Adagio*, *Vivacissimo* och *Allegro molto moderato*.

Adagio

Inledning. I inledningen presenterar Sibelius — tydligen med Beethoven som förebild — olika karakteristiska motiv som utarbetas längre fram och får en viktig funktion i den symfoniska utarbetningen.

Symfonin börjar med att pukorna slår G, dominanten i C-dur. Stråkarna tar över och fortsätter med en stigande C-dur skala ända upp till d'. Följande ton blir ess. Denna fungerar som högsta tonen i en ass-moll treklang, vilken i sig själv är konsolerande, men här har en starkt dissonerande effekt. Både skalpassagen och det sänkta sjätte steget trycker sin prägel på hela symfonin.

Orgelpunkter på c och f markerar en samtidig förekomst av C-dur och F-dur med kyrkotonal, lydsk kolorit — tonen B fattas. De bildar en dunkel fond för tonhavets skimmrande ytskiikt. Över denna yta glider ett flöjtmotiv fram i parallellkvarter och -terser. Speciellt kvarterna skapar en impressionistisk atmosfär med anknytning till tondikten "Okeaniderna", även den inspirerad av antikens Hellas.

En reminiscens av flöjttemat, i uppspjälkt form, ett bågformat elegiskt motiv i fallande sekvenser samt en typiskt nedåtgående skalpassage avslutar inledningen.

Hymn. Stråkarna, längre fram utökade även med andra instrumentgrupper, intonerar nu ett mångstämmigt avsnitt, här benämnt hymn, i Palestrinas stil, något av det mest fulländade och sublima Sibelius någonsin komponerat. "Detta är Sibelius' Parsifal", utropade Serge Koussevitzky, en av den finska mästarens största uttolkare, då han repeterade sjunde symfonin med Bostonorkestern. Ja, varför icke? Men snarare än till Wagners romantik — hur luttrad den än ter sig i Parsifal — anknyter sjunde symfonins hymn till den av Palestrinas körpolyfoni inspirerade sjätte symfonin. Men man bör hålla i minnet att det kyrkotonala elementet inte är på långt när lika framträdande i sjunde symfonin som i den utpräglat kyrkotonala sjätte. I den sjunde dominerar dur-moll tonaliteten.

Sjunde symfonin när nu sin första höjdpunkt. Solobasunen blåser ett majestätiskt tema med vidsträckt tonomfång, uppbyggt på C-dur treklangen med många spänningsskapande förhållningar. Till sin funktion motsvarar det likväl inte huvudtemat i en sonatform. Det kunde karakteriseras som en vision av en alptopp i ett tonlandskap, en av dessa vägvisare, som enligt Mahler lyssnaren kan ty sig till. Med tanke på Sibelius "helleniska" anknytning kallar jag här basuntemat Olympostemat. I detta skede skimrar det i soljus.

Men här förändras tonlandskapet. En variant av flöjttemat fladdrar oroligt. Den fallande skalpassagen koloreras i vemodig "adjöfärg" — ett uttryck som präglats av Sibelius — och blir i fortsättningen ett pregnant "avskedsmotiv". Nu följer en lång, genomföringsartad episod under vilken temamaterialet gradvis dramatiseras. Tonarten modulerar från C-dur till c-moll, alltså med bibehållen grundton. Det tematiska och dynamiska uttrycket blir allt vildare och plötsligt befinner man sig i ett scherzoartat avsnitt med tempobeteckningen *Vivacissimo*.

Vivacissimo

Detta avsnitt bygger såväl på egentliga skalpassager som på fragment av brutna ackord. Det är en frenetisk musik med stigande spänningstendens. Vid kulminationen blir tempot småningom långsammare. Stråkarnas unisonorörelse kunde förliknas vid ett upprört hav.

En ny stegring bebådas av Olympostemat, nu i c-moll. Stormmolnen hopar sig och leder till en tonande katastrof av apokalyptiska mått. När denna är överstämmande återkommer motiv ur *Vivacissimo*-avsnittet i ett nytt perspektiv. Stormen bedarrar småningom och c-moll viker för huvudtonarten C-dur.

Allegro molto moderato

Milda parallellters leder lyssnaren in i en lycklig, bukolisk tonvärld. Blåsarna intonerar ett signalartat motiv, som avslutas med naturharmonier. Stråkarna svarar med ett spänstigt dansartat tema. Dialogen fortsätter, och nu är man inne i ett avsnitt som gör skäl för namnet "helleniskt rondo" — så hade ju Sibelius kallat finalen i sitt ursprungliga tresatsiga projekt.

De behagfulla partierna växlar med en euforiskt uppfordrande refräng.

Men den fullbordade symfonin skulle inte avslutas med motsvarigheten till det "helleniska rondot", *Allegro molto moderato*. Detta efterföljs av en orolig episod, där motiv besläktade med *Vivacissimo*-avsnittets jagar varandra för att sedan tystna.

Presto, poco a poco rallentando al Adagio

Nu är tiden inne för det oerhörda ögonblicket. Violiner och kontrabasar intonerar en

orgelpunkt på G till en fallande figur i de övriga stråkarna. Ur djupet höjer sig en skala i hornen. Man är tillbaka i symfonins inledning. Olympostemat ljuder i solobasunen.

Här bygger Sibelius upp en stegring som har få motstycken i symfonins historia. Stråkarna strävar uppåt liksom i ett försök att nå himlen. "Avskedstemat" i full orkestertätning ströms i flera vågor till ackompanjemang av kromatiska stormilrar i faggetter och låga stråkar. Även den fallande skalpassagen återkommer, *fff*, med maximal tonsstyrka, *Largamente*. Det är som om tonsättaren hade svårt att lämna dessa tongångar. När sträckklngen förtonar, *affettuoso*, ljuder inledningstonerna till Olympostemat som om berget hägrade i aftonrodnaden.

Soloflöjten och -fagotten intonerar det impressionistiska "flöjttemat" till stråkarnas tremolo i yttersta pianissimo. I denna avskedsstämning ljuder i stråkarna en synnerligen karaktäristisk modulation ur "Valse Triste".

Här är det på sin plats att taga fram ett genomgående drag i hela verket, nämligen de ofta förekommande förhållningarna (dissonerande toner på stark takt del) och föruttagningarna (dissonerande ton på svag takt del). Dessa förekommer i så stor utsträckning att de ställvis fördunklar tonaliteten och ger denna C-dur symfoni en tonalt avancerad prägel. Även riktligt förekommande motsämmor i basen har en liknande effekt.

I Olympostemat faller skalans andra ton d till c. Längre fram höjer sig ledtonen h till c. Kretsandet kring huvudtonen har en starkt avslutande effekt. Med denna formel D-C-H-C, av Sibelius biograf Cecil Gray tolkad som ett "quod erat demonstrandum" ("vilket skulle bevisas"), sätter Sibelius punkt för sjunde symfonin, den sista i räknan.

Sibelius' svägar, författaren och tolstojanhängaren Arvid Järnefelt skrev 1901 för Finska Nationalteatern ett drama, "Kuolema" (Döden). Till detta komponerade Sibelius 1903 sex nummer för stråkorkester. Första aktens vals instrumenterade han 1904 för liten orkester. Två nummer — det ena är ett porträtt av pjäsens unga flicka, det andra har titeln "Tranor" — sammanslog han 1906 till "Scen med tranor".

Pjäsen har en stark tidsfärg. Särskilt första akten för tanken till Strindbergs "Ett drömspel", som hade uppförts i Helsingfors 1902. Verkligheten och den döende moderns drömmar blandas ihop: i dvalan före döden upplever modern en balscen från sin ungdom. Som fantomer skymtar frackklädda gestalter i ett rött skimmer. Sibelius' musik, *Tempo di valse lente*, alltså den blivande Valse Triste, speglar dödsängestens och de ljuva minnens växelspel.

Från den kromatiska inledningen leder en kadensformel över till det lyckofyllda tillståndet. Den upprepas fem gånger i stycket och blir länken mellan ängesten och baldrömmen.

I den slutliga utformningen tillkommer ett slutstretto: den musikaliska lyckodrömmen förvrids i en makaber spiral, och grundkadensen sluter sig i en g-moll treklang utan återvändo.

Liksom Strindberg i sina dramer och Munch i sitt ängestmättade och irrationellt präglade måleri fångade även Sibelius i "Valse Triste" något väsentligt i tidens atmosfär. Den blev en världssuccé, spelades överallt — och skadade Sibelius rykte bland seriösa musikkännare. Likväl fascinerade den några av epoken största musiker. När den unge Wilhelm Furtwängler 1911 provdirigerade i Lybeck omfattade hans program utom Beethovens femte symfoni även en avdelning med bl.a. Lohengrinuvertyren, Smetanas Moldau och Sibelius "Valse Triste". Även i våra dagar hör "Valse Triste" till många stora

dirigenters repertoar och ingår i deras skivantologier.

"Scen med tranor", det andra för konsertbruk reviderade stycket ur musiken till "Kuolema", inleds av en subtil stråksats. Den avbryts av tranornas rop i klarinetter, som blåser en räckva av kvint- och sextintervaller som förebådar det berömda trumpettemat ur femte symfonins finale.

Enligt en dagboksanteckning förband Sibelius detta tema med svanornas flykt. För honom hade de flyttande tranornas och svanornas läte en symbolisk betydelse. "Sett alla dessa dagar tranor: flyttande söderut med full musik. Varit den lärtäktiga eleven åter. Deras läten mitt lufs ledtråd."

År 1911 togs Järnefelts skådespel upp i ny gestalt av Finska Nationalteatern. Sibelius försåg den med några nya musikaliska inlägg, bland dem "Rondino der Liebenden", senare kallad "Canzonetta" för stråkar. Det är en långt utspunnen, mild melankolisk melodi, en av Sibelius' skönaste melodiska ingivelser, kontrapunkterad av en motstämma. "Jag tycker om detta slags nordisk italieniserande melodik — Tjajkovskij använde sig också av den — som var en beständsdel och en attraktiv sådan, av St.Petersburgkulturen", yttrade Stravinsky vid ett besök i Helsingfors 1961. Två år senare, när han tilldelades den finska Wihuri-fondens Sibeliuspris, instrumenterade han som ett slags hommage stycket för 4 horn, 2 klarinetter, harpa och kontrabas (BIS-LP/CD-292).

Efter sin ankomst till Wien hösten 1890 skrev Sibelius till sin fästmö Aino Järnefelt: "Valser surra i hufvudet på mig och alla likna de Schuberts." Men i de valser han själv skulle komponera följde han närmast Johann Strauss' den yngres stil. För den andra versionen av Järnefelts drama komponerade han en på samma gång elegant och innerlig Wienervals som fick heta "Valse romantique" — kanske som en motvikt till "Valse Triste", som dominerar den tragiska pjäsen.

Av alla Sibelius' tondikter är Nattlig ritt och soluppgång den vars rubrik väcker de mest konkreta associationerna hos lyssnaren. Men just detta kan föreläda mängden till att uppleva detta tonpoem som utpräglad programmusik. Sibelius var medveten härom. Han hade år 1909 i London frågat sin nobla engelska förespråkare musikskriftställarinnan Rosa Newmarch om hon tyckte att titeln "kunde leda folk att förvänta sig en spegling av den förbleknade romantiken på Ruffs tid, trots att musiken snarare befattar sig med en vanlig mans inre upplevelser där han ensam rider genom skogens dunkel: än glad över att vara på tumanhand med naturen: än skräckslagen av stillheten eller de frammande ljud som bryter den: inte fylld av ogrundade onda aningar, utan av tacksamhet och fröjd över att morgonen gryr."

Ett år tidigare hade Sibelius i Berlin blivit opererad för en struptumör som av exper-tisen inte ansågs vara kräfta, även om "den inte kunde fränkännas en utpräglad recidivtendens".

Sibelius' yttrande till Mrs.Newmarch kan anses vara typisk för en människa med stark livsvilja och full av skaparkraft. Det ligger nära till hands att betrakta hans skildring som ett program för tondikten. Men här kommer man in på frågan vad allt som kan skildras i musik. Sibelius' livssituation kan ha gett honom en primär impuls till tondikten. Men detta innebär inte att han i toner skulle ha gett en tonande illustration av sin sjukdom och konvalescens.

Efter en dissonerande, närapå chockartad inledning introduceras "rittens" trokeiska grundrytm, först i altvioliner och celli, längre fram även i andra stråkkombinationer.

Över grundrytmen varieras det musikaliska händelseförloppet både melodiskt, harmoniskt och instrumentalt. An hörs hovarnas klapper avlägset, *dolcissimo*, än rycker det närmare — för att i nästa ögonblick försvinna sul ponticello, med trumman markerande grundrytmen, *ppp ma marcato*. I *Moderato assai*-avsnittet sker en för Sibelius typisk gehörsperspektivisk förskjutning: den trokeiska rörelsen rycker i bakgrunden och bildar en fond för sidotemat, som är besläktat med *Allegrots* sidotema.

Allegro-avsnittet kan tänkas ge en objektiv skildring av ritten och ryttarens inre monolog. I *Moderato assai*-avsnittet kommer ett subjektivt personligt element in i bilden: hotfulla nattliga röster tränger sig på ryttaren.

I den andra sidoepisoden sammansmälter ryttarens inre cellomonolog och naturkrafternas träblåsarspel till en panteistisk grundton. Ur detta brus träder nattens stämmor fram i skrämmande närhet. Är det människans åkallan till makterna, eller makternas anskri?

Soluppgång: Nattens välde bryts, den nordiska dagen gryr. Ett kort träblåsarmotiv kan uppfattas som fågelkvitter, ett stråktremolo och ett crescendo på en hög violinton som en avglans av den första morgonrodnaden. I träblåsarna uppträder ett tema med graciösa trioler (en tidigare gestalt visar att det emanerar ut "rittens" sidotema).

Småningom börjar det tonande himlavalvet glöda. Hornkvartetten intonerar ett hymnartat tema som kunde uppfattas som ett slags "heiliger Dankgesang eines Geneesenen an die Gottheit" ("en helbrägdagjords heliga tacksägelsång till gudomen" ur Beethovens stråkkvartett a-moll, op. 132).

Denna tonande soluppgång utstrålar inte det vibrerande, mellaneuropeiska ljuset, utan snarare den övertonsfattigare nordiska dagern, som ger konturer och färgövergångar en större skärpa. Det är en naturalistisk, primitivistisk impressionism, fjärran från Debussys: en spegling av den boreala människans ljusdyrkan.

Neeme Järvi är chefsdirigent för Göteborgs Symfoniorkester samt konstnärlig ledare vid Skotska Nationalorkestern. Han föddes 1937 i Tallinn, Estland och studerade vid Tallinns Musikskola och senare vid konservatoriet i Leningrad för Rabinovich och Mravinsky. Han gjorde sin debut som dirigent vid 18-års ålder vid en föreställning av Strauss' "Eine Nacht in Venedig". 1963 blev han chefsdirigent för Estniska Radions och Televisionens Symfoniorkester samt för Tallinn-operan. Han vann första pris i den internationella dirigenttävlingen i Rom 1971, vilket ledde till att han blev erbjuden att dirigera större orkestrar världen över.

Neeme Järvi flyttade till U.S.A. 1980 och har sedan dess arbetat med ledande orkestrar och vid flera prominenta operahus i väst. Under säsongen 1978-9 gjorde han sin debut på Metropolitan med "Eugene Onegin". Han har turnerat med Göteborgs Symfoniorkester i Tyskland och i mars 1987 i U.S.A. och Fjärran Östern. På market BIS medverkar han i inspelningen av Sibelius', Stenhammars och Tubins kompletta orkestermusik.

Neeme Järvi medverkar även på 18 andra BIS-skivor.

Göteborgs Symfoniorkester grundades 1905 och är en av Skandinavien 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. 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.

Göteborgs Symfoniorkester medverkar även på 23 andra BIS skivor.

Die ersten Ideen zu seiner siebten Sinfonie bekam Sibelius während einer der tragischsten Epochen der Geschichte Finnlands. Im Dezember 1917, als Streitigkeiten zwischen den Rotgardisten und weißen Schutzkorpsmitgliedern in Helsinki ausbrachen, schrieb er in sein Tagebuch: „Habe im Kopf die Sinfonien VI und VII. Außerdem die (zweite, endgültige) Umarbeitung der Sinfonie V.“ Er setzt fort: „Die Anarchie nimmt zu. Mein unglückliches Land. Ich sehe alles in Schwarz.“

Hier erwähnt er erstmals die siebente Sinfonie. Entsteht sie aus demselben Komplex wie die fünfte und die sechste? Diese haben gemeinsame Wurzeln, was aus Skizzen im Nachlaß zu sehen ist. Die Siebente dringt sich aber auf, bevor er sich von der Fünften freigeschrieben hat, und bevor die Sechste über das Planungsstadium hinausgekommen ist.

In einem Brief im Mai 1918 an seinen Freund Axel Carpelan erzählt Sibelius von seinen Plänen bezüglich der Gestaltung der drei Sinfonien. Von der siebten schreibt er: „Lebensfreude und Vitalität mit Appassionato Einlagen, in 3 Sätzen, der letzte ein hellenistisches Rondo“. Alles unter Vorbehalt gesagt ... Wie immer in meiner Musik das Skulpturelle hervortretend. Deshalb dieses Schmieden an der ethischen Linie, das mich völlig beansprucht, und wo ich mich konzentrieren muß und aushalten muß. Als ob ich das Leben verlassen möchte und beim Hinuntersteigen in das Grab im Fluge einen Adler erschießen würde — gut und geschickt zielend, ohne einen Gedanken an das Bevorstehende ... Bezüglich der Sinfonien VI und VII werde ich vielleicht die Pläne ändern, von der Entwicklung der musikalischen Gedanken abhängig. Wie immer bin ich der Sklave meiner Themen und unterwerfe mich ihrer Forderungen. Aus allem ersehe ich, wie sich mein Innerstes seit den Zeiten der IV. Sinfonie geändert hat. Diese Sinfonien sind aber eher Glaubensbekenntnisse als meine übrigen Werke.“

Sibelius' Pläne änderten sich zumindest bezüglich der siebten Sinfonie, die in der Endfassung nur einen Satz hatte, statt der ursprünglichen drei. War es ihm klar geworden, daß das für die siebte Sinfonie skizzierte Themenmaterial nicht für eine mehrsätzig Sinfonie geeignet war? Zeigte die „Entwicklung der musikalischen Gedanken“ auf eine Sinfonieform mit einem Satz?

Jedenfalls scheint die siebte Sinfonie aus ihren Themen hervorgewachsen zu sein. Trotzdem kann man im vollendeten Werk die ursprüngliche Idee mit „3 Sätzen, der letzte ein hellenistisches Rondo“ spüren. Die geplanten Sätze werden in der einsätzigen Sinfonie offensichtlich von drei Abschnitten entsprechen, mit den Tempobezeichnungen Adagio, Vivacissimo und Allegro molto moderato.

Adagio

Einleitung: In der Einleitung bringt Sibelius — offenbar mit Beethoven als Vorbild — verschiedene charakteristische Motive, die später verarbeitet werden und in der sinfonischen Verarbeitungen eine wichtige Rolle spielen werden.

Die Sinfonie beginnt mit einem Paukenschlag auf G, der Dominante von C-Dur. Es treten die Streicher ein und setzen mit einer steigenden C-Dur-Tonleiter bis d' fort. Der folgende Ton ist ein es. Er funktioniert als höchster Ton eines as-Moll-Dreiklanges, der an sich konsonant ist, hier aber einen stark dissonanten Effekt hat. Die Tonleiterpassage und der erniedrigte sechste Schritt prägen die ganze Sinfonie.

Orgelpunkte auf c und f markieren die gleichzeitige Gegenwart von C-Dur und F-Dur mit kirchentonartlicher, lydischer Färbung — es fehlt der Ton B. Sie bilden einen dunk-

len Hintergrund zur schillernden Oberfläche des Tonmeeres. Darüber hinweg gleitet ein Flötenmotiv in parallelen Quartan und Terzen. Besonders die Quartan schaffen eine impressionistische Atmosphäre mit Anknüpfung an die Tondichtung „Die Okeaniden“ (BIS-LP/CD-263), die ebenfalls vom Hellas der Antike inspiriert wurde.

Eine aufgelöste Erinnerung an das Flötenthema, ein bogenförmiges, elegisches Motiv in fallenden Sequenzen und eine typische, abwärtsgerichtete Skalenpassage beenden die Einleitung.

Hymne: Die Streicher, später durch andere Instrumentengruppen ergänzt, intonieren jetzt einen mehrstimmigen Abschnitt, hier Hymne genannt, im Palestrinastil, etwas vom Vollensten und Erhabensten, das Sibelius jemals komponierte. „Die ist Sibelius' Parsifal“, rief Serge Koussevitzky, einer der hervorragendsten Interpreten des finnischen Meisters, als er die siebte Sinfonie mit dem Bostoner Orchester probte. Ja, warum nicht? Eher als zur Wagnerschen Romantik — wie geläutert sie auch im Parsifal sein mag — knüpft die Hymne der siebten Sinfonie an die von Palestrina inspirierte sechste Sinfonie an. Man sollte daran denken, daß der Kirchenton in der siebten Sinfonie weitaus nicht so hervortretend ist, wie in der ausgeprägt modalen sechsten. In der Siebten dominiert die Dur-Moll-Tonalität.

Die siebte Sinfonie erreicht jetzt den ersten Höhepunkt. Die Soloposaune bläst ein majestätisches Thema mit weitem Tonumfang, auf dem C-Dur-Dreiklang mit vielen Spannungsschaffenden Vorhalten. Funktionell entspricht dies trotzdem aber nicht dem Hauptthema einer Sonatenform. Es könnte die Vision eines Alpengipfels in einer Tonlandschaft sein, einer jener Wegweiser, an die sich laut Mahler der Hörer halten kann. Angesichts der „hellenistischen“ Beziehung von Sibelius nenne ich hier das Posaumenthema „Olymposthema“. In diesem Moment schillert es im Sonnenlicht.

Hier verändert sich aber die Tonlandschaft. Eine Variante des Flötenthemas flattert unruhig. Die fallende Skalenpassage wird in wehmütiger „Wiedersehensfarbe“ koloriert — ein von Sibelius geprägter Ausdruck — und wird in der Fortsetzung zu einem prägnanten „Abschiedsmotiv“. Es folgt eine lange, durchführungshafte Episode, während der das thematische Material allmählich dramatisiert wird. Die Tonart moduliert von C-Dur nach c-Moll, also mit demselben Grundton. Der thematische und dynamische Ausdruck wird immer wilder, und jäh befinden wir uns in einem scherzhaften Abschnitt mit der Tempobezeichnung „Vivacissimo“.

Vivacissimo

Dieser Abschnitt baut sowohl auf eigentlichen Skalenpassagen als auch auf Fragmenten zerbrochener Akkorde. Es ist eine frenetische Musik mit steigender Spannungstendenz. Beim Höhepunkt wird das Tempo allmählich langsamer. Die Unisonobewegung der Streicher könnte mit einem Meer im Aufruhr verglichen werden.

Eine neue Steigerung wird vom Olymposthema angekündigt, jetzt in c-Moll. Die Sturmwolken häufen sich und führen zu einer Tonkatastrophe apokalyptischer Ausmaße. Wenn diese überstanden ist, kehren Motive aus dem Vivacissimoabschnitt in neuer Perspektive wieder. Allmählich beruhigt sich der Sturm und das c-Moll gibt der Haupttonart C-Dur Platz.

Allegro molto moderato

Sanfte Terzenparallelen führen den Hörer in eine glückliche, bukolische Tonwelt. Die Bläser intonieren ein signalhaftes Motiv, das mit Naturharmonien endet. Die Streicher

antworten mit einem elastischen, tänzerischen Thema. Das Zwiegespräch setzt fort, und jetzt befinden wir uns in einem Abschnitt, der dem Namen ‚hellenistisches Rondo‘ entspricht — so nannte ja Sibelius das Finale des ursprünglichen dreisätzigen Entwurfs.

Die anmutigen Teile werden von einem euphoristisch herausfordernden Refrain abgelöst.

Die vollendete Sinfonie sollte aber nicht mit dem Gegenstück des ‚hellenistischen Rondos‘, Allegro molto moderato, enden. Es folgt eine unruhige Episode, wo mit dem Vivacissimo-Abschnitt verwandte Motive einander jagen, um dann zu schweigen.

Presto, poco a poco rallentando al Adagio

Jetzt ist die Zeit für den unerhörten Augenblick. Violinen und Kontrabässe intonieren einen Orgelpunkt auf G, mit einer fallenden Figur der übrigen Streicher. Aus der Tiefe ertönt eine Skala der Hörner. Wir sind in der Einleitung der Sinfonie zurück. Das Olymposthema ertönt in der Soloposaune.

Hier baut Sibelius eine Steigerung, die in der Geschichte der Sinfonie nur wenige Gegenstücke kennt. Die Streicher streben aufwärts, wie in einem Versuch, den Himmel zu erreichen. Das ‚Abschiedsthema‘, in vollem Orchestersatz, wird in mehreren Wellen gesteigert, mit der Begleitung chromatischer Sturmböen in den Fagotten und tiefen Streichern. Auch die fallende Skalenpassage kehrt wieder, *fff*, in maximaler Tonstärke, Largamente. Es ist als ob es dem Komponisten schwer fiel, diese Töne zu verlassen. Wenn der Streicherklang affetuoso verklingt, ertönen die Einleitungstöne des Olymposthemas wie wenn der Berg im Abendrot erschiene.

Soloflöte und Solofagott intonieren das impressionistische „Flötenthema“ zum Tremolo der Streicher im äußersten Pianissimo. In dieser Abschiedsstimmung ertönt in den Streichern eine sehr charakteristische Modulation aus der Valse Triste.

Hier wäre es an der Stelle, einen durchgehenden Zug des ganzen Werkes hervorzuheben, u.zw. die häufigen Vorhalte (dissonante Töne auf starkem Takteil) und Vorausnahmen (dissonante Töne auf schwachem Takteil). Diese kommen in so großem Ausmaße vor, daß sie stellenweise die Tonalität verdunkeln und der C-Dur-Sinfonie tonal ein avanciertes Gepräge geben. Die häufig vorkommenden Gegenstimmen im Baß haben einen ähnlichen Effekt.

Im Olymposthema fällt der zweite Ton der Skala, d, nach c. Später steigt der Leitton h nach c. Dieses Umkreisen des Haupttones hat einen starken Schlußeffekt. Mit dieser Formel D - C - H - C, von Sibelius' Biographen Cecil Gray als „quod erat demonstrandum“ interpretiert („was zu beweisen war“), setzt Sibelius der siebten Sinfonie, der letzten in der Reihe, einen Schlußpunkt.

Sibelius' Schwager, der Schriftsteller und Tolstojanhänger Arvid Järnefelt, schrieb 1901 für das Finnische Nationaltheater ein Drama, „Kuolema“ (Der Tod). Dazu komponierte Sibelius 1903 sechs Stücke für Streichorchester. Den Walzer des ersten Aktes instrumentierte er 1904 für kleines Orchester. Zwei Nummern — das eine ein Porträt des jungen Mädchens im Stück, das andere trägt den Titel „Kraniche“ — setzte er 1906 zusammen zu „Szene mit Kranichen“.

Das Theaterstück hat ein stark zeitgeprägtes Kolorit. Besonders der erste Akt führt den Gedanken zu Strindbergs „Ein Traumspiel“, das 1902 in Helsinki aufgeführt worden war. Die Wirklichkeit und die Träume der sterbenden Mutter werden vermischt; im Dämmerzustand vor dem Tode erlebt sie eine Ballszene aus ihrer Jugend. Spukhaft erscheinen in

einem roten Schimmer Gestalten im Frack. Sibelius' Musik, „Tempo di valse lente“, also die spätere Valse Triste, spiegelt das Wechselspiel zwischen der Todesangst und den süßen Erinnerungen.

Von der chromatischen Einleitung führt eine Kadenzformel bis zum glücklichen Zustand. Sie wird im Stück fünfmal wiederholt und wird das Glied zwischen der Angst und dem Ballraum. In der endgültigen Fassung kommt ein Schlußzischen dazu: der musikalische Glücktraum wird zur makabren Spirale, und die Grundkadenz schließt sich in einem g-Moll-Dreiklang ohne Rückkehr.

Wie auch Strindberg in seinen Dramen und Munch in seiner angstgeprägten, irrationalen Malerei, fing auch Sibelius in der Valse Triste etwas Wesentliches in der Zeitatmosphäre auf. Das Stück wurde ein Welterfolg, wurde überall gespielt – und schädigte Sibelius' Ruhm bei den seriösen Musikern. Es faszinierte aber einige der größten Musiker der Epoche. Beim Probedirigieren des jungen Wilhelm Furtwängler in Lübeck 1911 umfaßte das Programm neben Beethovens fünfter Sinfonie auch eine Abteilung mit u.A. dem Lohengrinvorspiel, Smetanas Moldau und Sibelius' Valse Triste. Auch heute gehört die Valse Triste zum Repertoire der großen Dirigenten und ist ein Teil ihrer Schallplattenantologien.

„Szene mit Kranichen“, das zweite zum Konzertgebrauch revidierte Stück der Musik zu Kuolema, beginnt mit einem subtilen Streichersatz. Dieser wird von den Rufen der Kraniche in den Klarinetten unterbrochen, die eine Reihe von Quinten- und Sextenintervallen blasen, die das berühmten Trompetenthema der fünften Sinfonie vorausnehmen. Laut Tagebuchsnotizen verband Sibelius dieses Thema mit dem Flug der Schwäne. Für ihn hatte der Flug der Kraniche und der Schwäne eine symbolische Bedeutung. „Jeden Tag Kraniche gesehen; in den Süden ziehend mit voller Musik. Wieder der gelehrige Schüler gewesen. Ihre Töne der Leitfaden meines Lebens.“

1911 wurde Järnefelts Stück in neuer Fassung vom Finnischen Nationaltheater aufgenommen. Sibelius komponierte dazu einige neue Einlagen, darunter das Rondino der Liebenden, später Canzonetta für Streicher genannt. Es ist eine weit gespannte, melancholische Melodie, eine der schönsten melodischen Eingebungen von Sibelius, durch eine Gegenstimme kontrapunktiert. „Ich mag diese Art nordische, italianisierende Melodik – Tschairowskij verwendete sie auch – die ein Bestandteil, noch dazu ein attraktiver, der Petersburger Kultur war“, äußerte Strawinsky bei einem Besuch in Helsinki 1961. Zwei Jahre später, als ihm der Sibelius-Preis des finnischen Wihuri-Fonds erteilt wurde, instrumentierte er als eine Art Hommage das Stück für vier Hörner, zwei Klarinetten, Harfe und Kontrabaß (BIS-LP/CD-292).

Nach seiner Ankunft in Wien im Herbst 1890 schrieb Sibelius an seine Verlobte Aino Järnefelt: „Walzer schwirren in meinem Kopf, und sie sind alle denen von Schubert ähnlich.“ In seinen eigenen Walzern sollte er aber eher dem Stil Johann Strauß Sohn's folgen. Für die zweite Fassung von Järnefelts Drama komponierte er einen gleichzeitig eleganten und innigen Wiener Walzer, der den Titel „Valse romantique“ tragen sollte – vielleicht als Gegengewicht zur Valse Triste, die das tragische Stück dominiert.

Von Sibelius' sämtlichen Tondichtungen ist „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang“ diejenige, die bei dem Hörer die konkretesten Gedanken erweckt. Dies könnte aber gerade den Hörer dazu bewegen, das Werk als ausgeprägte Programmmusik zu empfinden. Sibelius war sich dessen bewußt. Er hatte 1909 in London seine noble englische

Fürsprecherin, die Musikschriftstellerin Rosa Newmarch, gefragt ob sie der Meinung wäre, der Titel könne die Leute dazu verleiten, eine Spiegelung der verblaßten Romantik der Zeit Raffs zu erwarten, obwohl sich die Musik eher mit den inneren Ergebnissen eines Mannes befaßt, der alleine durch den finsternen Wald reitet: hier wegen des Naturerlebnisses froh, dort durch die Stille beängstigt, oder durch die fremden Laute; nicht von unergründeten bösen Ahnungen erfüllt, sondern von der Dankbarkeit und der Freude über das Morgenrauen.“

Ein Jahr früher war Sibelius in Berlin wegen eines Kehltumores operiert worden, der von den Experten nicht als Krebs angesehen wurde, obwohl „eine ausgeprägte Rezidivtendenz nicht auszuschließen wäre“.

Sibelius' Äußerung an Mrs. Newmarch dürfte typisch sein für einen Menschen mit starkem Lebenswillen und schöpferischer Kraft. Man könnte seine Schilderung als Programm der Tondichtung betrachten. Hier entsteht aber die Frage, was in Musik geschildert werden kann. Sibelius' Lebenslage könnte ihm für die Tondichtung einen primären Impuls gegeben haben. Dies heißt aber nicht, daß er ein Tonbild der Krankheit und der Konvalescens gegeben hätte.

Nach einer dissonanten, beinahe schockhaften Einleitung erscheint der trocheische Grundrhythmus des „Rittes“ zunächst in Bratschen und Celli, dann auch in anderen Streicherkombinationen. Über dem Grundrhythmus wird der musikalische Verlauf melodisch, harmonisch und instrumental variiert. Hier hören wir das Klappern der Hufen in der Ferne, *dolcissimo*, dort kommt es näher — um im nächsten Augenblick *sul ponticello* zu verschwinden, die Trommel den Grundrhythmus markierend, *ppp ma marcato*. Im Abschnitt *Moderato assai* erscheint eine für Sibelius typische gehörspektivische Verschiebung: die trocheische Bewegung geht in den Hintergrund und bildet einen Hintergrund für das Seitenthema, mit dem Nebenthema des *Allegros* verwandt.

Der *Allegro*-Abschnitt könnte eine objektive Schilderung vom Ritt und vom inneren Monolog des Reiters vermitteln. Im *Moderato assai*-Abschnitt kommt ein subjektiv persönliches Element hinzu: drohende nächtliche Stimmen drängen auf den Reiter zu. In der zweiten Seitenepisode verschmelzen der innere Cellomonolog des Reiters und das Holzbläserpiel der Naturkräfte zu einem pantheistischen Grundton. Aus diesem Rauschen treten die Stimmen der Nacht in erschreckende Nähe. Ist dies die Anrufung des Menschen an die Mächte, oder der Schrei der Mächte?

Sonnenaufgang: Die Macht der Nacht wird gebrochen, der nordische Tag erscheint. Ein kurzes Holzbläsermotiv kann als Vogelzwitschern empfunden werden, ein Streicher-tremolo und ein *Crescendo* auf einem hohen Violinton als Abglanz der ersten Morgenröte. In den Holzbläsern erscheint ein Thema mit grazilen Triolen (eine frühere Gestalt zeigt, daß es aus dem Seitenthema des „Rittes“ emporsteigt).

Allmählich beginnt das tönende Himmelsgewölbe zu glühen. Das Hornquartett intoniert ein hymnenähnliches Thema — es könnte als „heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ empfunden werden (Beethovens Streichquartett a-Moll Op.132).

Dieser Sonnenaufgang strahlt nicht das schillernde, mitteleuropäische Licht heraus, eher das obertonärmere nordische Licht, das den Umrissen und Farbübergängen eine größere Schärfe gibt. Dies ist ein naturalistischer, primitivistischer Impressionismus, ferne von Debussy: eine Spiegelung der Lichtenbetung des borealen Menschen.

Neeme Järvi ist Chefdirigent des Göteborger Sinfonieorchesters und Musical Director des Scottish National Orchestra. Er wurde 1937 in Tallinn (Reval) geboren und studierte an der Tallinner Musikschule sowie später am Leningrader Staatskonservatorium bei Rabinowich und Mrawinskij. Mit 18 Jahren debütierte er als Dirigent in einer Konzertaufführung der „Nacht in Venedig“, und 1963 wurde er Direktor des Orchesters des estnischen Rundfunks und Fernsehens und der Tallinner Oper. Er gewann den 1. Preis bei einem internationalen Dirigentenwettbewerb in Rom 1971, was zu Dirigieraufträgen bei führenden Orchestern der ganzen Welt führte.

1980 emigrierte Neeme Järvi in die U.S.A.. Seither hat er mit führenden Sinfonieorchestern des Westens und in den großen Opernhäusern (darunter Metropolitan Opera in New York) gearbeitet. Mit dem Göteborger Sinfonieorchester wurde er für verschiedene Tournees engagiert, darunter nach Deutschland und, in März 1987, in die U.S.A. und den Fernen Osten. Er ist mit Aufnahmeprojekten der gesamten Orchestermusik von Sibelius, Stenhammar und Tubin (Schallplattenmarke BIS) beschäftigt.

Neeme Järvi erscheint auf 18 weiteren **BIS-Schallplatten**.

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 fragten estnischen Dirigenten Neeme Järvi als Chefdirigent zu gewinnen.

Das Göteborger Sinfonieorchester erscheint auf 23 weiteren **BIS-Platten**.

Sibelius commença à penser à la septième symphonie lors d'une des phases les plus tragiques de l'histoire de la Finlande. En décembre 1917, alors que des conflits éclatèrent entre des gardes rouges et des corps de protection blancs à Helsinki, Sibelius écrivit dans son journal: « Ai en tête les symphonies VI et VII. Ainsi que la révision (deuxième, finale) de la symphonie V. » Il poursuivit: « L'anarchie gagne du terrain. Mon pauvre pays. Je vois tout en noir. »

C'est la première fois qu'il mentionne expressément la septième symphonie. A-t-elle jailli du même complexe que la cinquième et la sixième? Les deux dernières ont des racines communes, ce qui ressort d'esquisses laissées par Sibelius. La septième s'imposait déjà avant qu'il se fût libéré de la cinquième et avant que la sixième eût dépassé la phase de planification.

Dans une lettre de mai 1918 à son ami intime Axel Carpelan, Sibelius rend compte de ses plans au sujet de l'édification des trois symphonies. Il écrit relativement à la septième: « Joie de vivre et vitalité avec un sens d'appassionato, en 3 mouvements, le dernier un « rondo hellénique ». Tout ceci dit sous toutes réserves ... Comme toujours le sculptural plus marquant dans ma musique. De là cette forge de la ligne éthique qui me prend entièrement et où je dois pouvoir me concentrer et tenir bon. Comme si j'étais sur le point de quitter la vie et, au moment de descendre dans ma tombe, je tirais un aigle au vol — ajustais mon coup avec beaucoup d'habileté sans une pensée pour ce qui est imminent ... Au sujet des symphonies VI et VII, je changerai peut-être mes plans à cause du développement des pensées musicales. Comme toujours, je suis l'esclave de mes thèmes et me soumetts à leurs exigences. Ainsi, je vois combien mon for intérieur s'est modifié depuis les jours de la 4e symphonie. Et ces symphonies sont plus des professions de foi que les autres de mes œuvres. »

Les plans de Sibelius furent changés au moins en ce qui a trait à la septième symphonie qui, dans sa forme finale, comprenait un seul mouvement au lieu des trois pensés d'abord. S'était-il rendu compte que le matériau thématique élaboré pour la septième symphonie ne convenait pas à une symphonie en plusieurs mouvements? « Le développement des pensées musicales » pointait-il vers une forme symphonique en un mouvement?

En tout cas, la septième symphonie semble avoir surgi de ces thèmes. Mais en dépit de cela, on peut distinguer, dans l'œuvre achevée, la conception originale « en 3 mouvements, le dernier un « rondo hellénique. » Ces mouvements projetés correspondent évidemment dans la symphonie en un mouvement aux trois sections marquées *Adagio*, *Vivacissimo* et *Allegro molto moderato*.

Adagio

Introduction: Dans l'introduction, Sibelius présente — ayant Beethoven comme modèle évident — différents motifs caractéristiques qui sont travaillés plus loin et remplissent une fonction importante dans le développement symphonique. La symphonie commence par un sol à la timbale, la dominante en do majeur. Les cordes prennent la relève et continuent avec une gamme ascendante en do majeur jusqu'au ré'. Le ton suivant est mi bémol. Il remplit les fonctions de la note la plus haute dans un accord de la bémol mineur, qui en lui-même est consonnant, mais qui a ici un fort effet dissonant. Le passage de gamme et le septième degré abaissé marquent toute la symphonie de leur empreinte.

Des points d'orgue sur do et fa marquent une existence simultanée de do majeur et de fa majeur teintés de mode lydien du plain-chant — le si bémol est absent. Ces points d'orgue forment un fond sombre pour la couche supérieure miroitante de la mer symphonique. Un motif de flûte en quarts et tierces parallèles glisse sur cette surface. Les quarts surtout créent une atmosphère impressionniste reliée au poème symphonique « Les Océanides », lui-même inspiré de l'Hellé de l'antiquité. Une réminiscence du thème à la flûte maintenant fragmenté, un motif élégiaque arqué en séquences tombantes ainsi qu'un passage de gamme typiquement descendant terminent l'introduction.

Hymne: Les cordes, plus loin augmentées d'autres groupes d'instruments, entonnent maintenant une section à plusieurs voix, appelée ici « Hymne », dans le style de Palestrina, un des passages les plus accomplis et les plus sublimes que Sibelius eût composés. « Voilà le Parsifal de Sibelius » s'écria Serge Koussevitzky, un des plus grands interprètes du maître finlandais, alors qu'il répétait la septième symphonie avec l'orchestre de Boston. Si, pourquoi pas? Mais l'hymne de la septième symphonie se rattache plutôt à la sixième symphonie inspirée de la polyphonie chorale de Palestrina qu'au romantisme de Wagner — tout épuré qu'il soit dans Parsifal. Mais on devrait garder en mémoire que l'élément modal est beaucoup moins prononcé dans la septième symphonie que dans la sixième imprégnée des modes de plain-chant. Dans la septième, c'est la tonalité majeure-mineure qui domine.

La septième symphonie arrive à sa première apogée. Le trombone solo joue un thème majestueux au registre étendu, bâti sur un accord parfait de do majeur avec plusieurs suspensions créant une tension. Sa fonction n'est pas celle du thème principal dans une forme sonate. On pourrait le décrire comme un vision d'un pic alpin dans un paysage tonal, un de ces indicateurs de chemin auxquels l'auditeur, selon Mahler, peut avoir recours. En pensant aux liens « helléniques » de Sibelius, j'appelle ce thème du trombone le thème de l'Olympe. A cette phase-ci, il scintille à la lumière du soleil.

Voici que le paysage tonal s'altère. Une variante du thème à la flûte bat nerveusement. Le passage de gamme descendante prend une couleur mélancolique « d'adieu » — une expression caractéristique de Sibelius — et devient subséquentement « un motif de départ » profond. Suit un long épisode de développement dramatisé. La tonalité module de do majeur à do mineur, la tonique restant ainsi la même. L'expression thématique et dynamique devient de plus en plus brutale et on se trouve soudainement dans une section de scherzo à l'indication de tempo *Vivacissimo* ».

Vivacissimo

Cette section s'élève autant sur de propres passages de gamme que sur des fragments d'accords brisés. Voilà de la musique frénétique avec une tendance à la tension à la hausse. A l'apogée, le tempo ralentit peu à peu. Le mouvement à l'unisson des cordes pourrait être comparé à une mer houleuse. Une nouvelle montée est annoncée par le thème de l'Olympe, maintenant en do mineur. Les nuages d'orage s'accumulent et mènent à une catastrophe retentissante de calibre apocalyptique. Lorsqu'elle est passée, le motif de la section *Vivacissimo* revient dans une nouvelle perspective. L'orage tombe graduellement et do mineur fait place à la tonalité principale de do majeur.

Allegro molto moderato

De douces tierces parallèles guident l'auditeur dans un monde tonal heureux et bucolique. Les vents entonnent un motif de signal qui se termine par des harmonies naturelles.

Les cordes répondent par un thème élastique dansant. Le dialogue continue et nous voici dans une section qui a donné le nom de « rondo hellénique » — c'est ainsi que Sibelius avait appelé le finale dans son projet original en trois mouvements.

Les parties élégantes alternent avec un refrain euphoriquement engageant. Mais la symphonie achevée ne devait pas être terminée par le pendant du « rondo hellénique », Allegro molto moderato. Ce mouvement est suivi d'un épisode agité où des motifs apparentés à ceux de la section Vivacissimo se pourchassent pour ensuite se taire.

Presto, poco a poco rallentando al Adagio

Voici maintenant venu le moment fabuleux. Violons et contrebasses entonnent un point d'orgue sur sol sur une figuration descendante dans les autres cordes. Des profondeurs s'élève une gamme au cor. On est de retour au début de la symphonie. Le thème de l'Olympe résonne au trombone solo.

Sibelius bâtit ici une montée qui a peu de correspondants dans l'histoire de la symphonie. Les cordes s'élèvent comme dans un effort d'atteindre le ciel. « Le thème de départ », maintenant dans tout l'orchestre, se soulève en plusieurs vagues sur un accompagnement de bourrasques chromatiques aux bassons et aux cordes basses. Même le passage descendant de gamme est réentendu, *fff*, avec une force tonale maximale, Largamente. C'est comme si le compositeur avait peine à quitter ces passages. Lorsque la sonorité des cordes s'estompe, *affettuoso*, les sons du thème de l'Olympe de l'introduction résonnent comme si la montagne apparaissait au couchant.

La flûte et le basson solos entonnent le « thème à la flûte » impressioniste sur un tremolo des cordes le plus strictement pianissimo. Dans cette atmosphère de départ, une modulation particulièrement caractéristique de Valse Triste est entendue aux cordes.

Il est ici à propos de relever un trait qui se retrouve partout dans l'œuvre, c'est-à-dire les fréquentes suspensions (dissonances sur des temps forts). Ces dernières reviennent si souvent qu'elles assombrissent par endroits la tonalité et donnent à cette symphonie en do majeur un caractère tonal avancé. De fréquentes contreparties dans la basse ont aussi un effet semblable.

Dans le thème de l'Olympe, la deuxième note de la gamme descend de ré à do. Plus loin, la sensible s'élève de si à do. Le tournoiement autour de la note principale produit un effet fortement définitif. Avec cette formule ré-do-si-do que le biographe de Sibelius, Cecil Gray, interpréta comme un « quod erat demonstrandum » (« ce qui doit être prouvé »), Sibelius met le point final à sa septième et dernière symphonie.

Le beau-frère de Sibelius, l'écrivain et toulstojen Arvid Järnefelt, écrivit une pièce intitulée « Kuolema » (La Mort) pour le Théâtre National Finlandais en 1901. Pour cette pièce, Sibelius composa en 1903 six numéros pour orchestre à cordes. Il orchestra la valse du premier acte en 1904 pour petit orchestre. En 1906, il réunit deux numéros — l'un est un portrait de la jeune fille de la pièce, l'autre est intitulé « Les Grues ».

La pièce est fortement marquée par le temps. Le premier acte surtout rappelle Ett Drömspel de Strindberg, qui avait été présenté à Helsinki en 1902. La réalité et les rêves de la mère mourante sont mêlés; dans le délire précédant la mort, la mère voit une scène de bal du temps de sa jeunesse. Des formes en frac apparaissent comme des fantômes dans une lueur rouge. La musique de Sibelius, Tempo di Valse Lente — ainsi la future Valse Triste — reflète l'alternance des affres de la mort et des doux souvenirs.

Une formule de cadence conduit de l'introduction chromatique à l'état bienheureux.

Elle est répétée cinq fois dans le morceau et devient le lien entre l'angoisse et le rêve du bal. Dans la dernière formation, une strette finale se présente; le beau rêve musical se déforme en spirale macabre et la cadence fondamentale se termine par un accord parfait de sol mineur sans retour possible.

Comme Strindberg dans ses pièces et Munch dans sa peinture angoissée et irrationnelle, de même Sibelius capta dans Valse Triste quelque chose d'essentiel dans l'atmosphère du temps. Ce fut un succès mondial joué partout — et la réputation de Sibelius parmi les connaisseurs de musique sérieuse fut attaquée. L'œuvre n'en fascina pas moins quelques-uns des plus grands musiciens de l'époque. Lorsque le jeune Wilhelm Furtwängler passa une épreuve de direction à Lübeck en 1911, une section avec, entre autre, l'ouverture de Lohengrin, Moldau de Smetana et Valse Triste de Sibelius. Même de nos jours, Valse Triste appartient au répertoire de nombre de grands chefs d'orchestre et a été enregistrée sur leurs disques.

« Scène avec des grues », le deuxième morceau de la musique de Kuolema, revu pour fins de concert, commence subtilement aux cordes. Le cri des grues s'élève brusquement aux clarinettes qui jouent une série de quintes et de sixtes annonçant le célèbre thème à la trompette du finale de la cinquième symphonie.

Selon une annotation dans son journal, Sibelius associait ce thème au vol des cygnes. Le cri des grues et des cygnes émigrant avait une signification symbolique. « Ai vu des grues tous ces jours; tout en musique, émigrant vers le sud. Ai encore été l'élève docile. Leurs cris, le fil conducteur de ma vie. »

En 1911, le pièce de théâtre de Järnefelt fut reprise en version différente par le Théâtre National Finlandais. Sibelius la pourvut de quelques nouvelles additions musicales, entre autres Rindino der Liebenden, appelé plus tard Canzonetta pour cordes. C'est une douce mélodie mélancolique, longuement déroulée, une des plus jolies inspirations mélodiques de Sibelius, avec un contrepoint. « J'aime ce genre de mélodie nordique à l'italienne — Tchaïkovski aussi s'en servait — qui faisait partie, et partie attirante, de la culture de St-Petersbourg », déclarait Stravinsky lors d'une visite à Helsinki en 1961. Deux ans plus tard, lorsqu'on lui remit le prix Sibelius du fonds finlandais Wihuri, il orchestra le morceau vraisemblablement à titre d'hommage, pour 4 cors, 2 clarinettes, harpe et contrebasse (BIS-LP/CD-292).

Après son arrivée à Vienne à l'automne de 1890, Sibelius écrivit à sa fiancée Aino Järnefelt: « Des valse susurrent dans ma tête, toutes semblables à celles de Schubert. » Mais les valse qu'il devait lui-même composer suivent plutôt le style de Johann Strauss le jeune. Pour la deuxième version de la pièce de Järnefelt, Sibelius composa une valse viennoise à la fois élégante et tendre qui reçut le titre de Valse Romantique — peut-être comme pendant à la Valse Triste qui domine la pièce tragique.

De tous les poèmes symphoniques de Sibelius, « Cavalcade nocturne — Aurore » est celui dont le titre éveille les associations les plus concrètes chez l'auditeur. Mais c'est justement ce qui peut entraîner plusieurs à percevoir ce poème symphonique nettement comme de la musique à programme. Sibelius en était conscient. En 1909 à Londres, il avait demandé à sa noble médiatrice anglaise, la femme de lettres en musique Rosa Newmarch si elle estimait que le titre « pouvait mener les gens à s'attendre à un reflet du romantisme pâli du temps de Raff, quoique la musique s'occupât plutôt des expériences intérieures d'un homme ordinaire alors qu'il va à dos de cheval, seul dans l'obscurité de

la forêt; parfois heureux d'être en tête-à-tête avec la nature; parfois terrifié par le silence ou les bruits étrangers qui le rompent; rempli non pas de mauvais pressentiments imaginaires, mais bien de gratitude et de joie de vivre le matin poindre. »

Un an plus tôt, Sibelius avait été opéré à Berlin pour une tumeur à la gorge qui, selon l'expertise, n'était pas cancéreuse même si on « ne pouvait dénier qu'elle avait une nette tendance à récidiver ».

Les propos de Sibelius à Mrs. Newmarch peuvent être considérés comme typiques d'un homme à la forte volonté de vivre et rempli de force créatrice. On serait tenté de voir dans sa description un programme pour le poème symphonique. Mais on s'engage ici dans la question de tout ce qui peut être décrit en musique. La situation de vie de Sibelius a pu lui donner une première idée du poème symphonique. Mais cela n'implique pas qu'il aurait donné une illustration sonore de sa maladie et de sa convalescence.

Après une introduction dissonante, presque choquante, le rythme trochaïque de base de la « cavalcade » est introduit, d'abord aux altos et aux violoncelles, plus loin également dans d'autres groupements de cordes.

Le cours des événements musicaux est varié mélodiquement, harmoniquement et instrumentalement sur le rythme fondamental. Les claquements des sabots sont tantôt entendus au loin, *dolcissimo*, tantôt se rapprochant — pour disparaître l'instant suivant sur *ponticello*, avec le tambour marquant le rythme fondamental, *ppp ma marcatisissimo*. Dans la section *Moderato assai*, on assiste à un typique déplacement de perspective auditive caractéristique de Sibelius: le mouvement trochaïque se replie à l'arrière-plan et sert de fond au thème secondaire qui est apparenté au thème secondaire de l'*Allegro*.

On peut voir dans la section *Allegro* une image objective de la cavalcade et du monologue intérieur du cavalier — au violoncelle — et le jeu aux bois des forces naturelles se fondent en un ton fondamental panthéiste. Les voix de la nuit émergent de ce bruissement à une proximité effrayante. Est-ce l'invocation de l'homme aux puissances, ou le cri des puissances?

Aurore: La suprématie de la nuit est rompue, le jour nordique commence à poindre. Un court motif aux bois peut être perçu comme un gazouillis d'oiseaux, un *trémolo* des cordes et un *crescendo* sur une note aiguë au violon, comme un reflet de la première aurore. Un thème apparaît aux bois avec de gracieux trios (une version antérieure montre qu'il émane du thème secondaire de la « cavalcade »).

La voûte céleste sonore devient peu à peu incandescente. Le quatuor de cors entonne un thème en forme d'hymne qui pourrait être compris comme une sorte de « *heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* » (« le saint chant d'action de grâces à la divinité de la part d'un malade guéri ») tiré du quatuor à cordes en la mineur, op. 132 de Beethoven.

Cette aurore retentissante ne diffuse pas la lumière vibrante de l'Europe centrale, mais plutôt celle du nord, pauvre en tons secondaires, qui donne aux contours et aux passages de couleurs un netteté plus grande. C'est un impressionisme naturaliste, primitiviste, loin de celui de Debussy: un reflet du culte de la lumière de l'homme boréal.

Neeme Järvi est le chef d'orchestre principal de l'Orchestre Symphonique de Gothembourg et le directeur musical de l'Orchestre National d'Ecosse. Il est né en 1937 à Tallinn, Estonie, et a étudié au Conservatoire de Tallinn puis au Conservatoire National de Leningrad avec Rabinovich et Mravinsky. Il fit ses débuts à l'âge de 18 ans lors d'une exécution de concert de « Eine Nacht in Venedig » de Strauss et, en 1963, il devenait le directeur de l'Orchestre de la Radio et Télévision d'Estonie et de l'Opéra de Tallinn. Il gagna le premier prix du concours international pour chefs d'orchestre à Rome en 1971, ce qui lui amena des invitations à diriger des orchestres majeurs partout dans le monde.

En 1980, Neeme Järvi émigra aux Etats-Unis et il a beaucoup travaillé depuis avec les orchestres majeurs du monde occidental et dans d'éminentes maisons d'opéra. Lors de la saison 1978-79, il fit ses débuts à l'Opéra Métropolitain avec « Eugene Onegin ». Avec Neeme Järvi, l'Orchestre Symphonique de Gothembourg a fait des tournées en Allemagne et, en mars, il se rendra aux Etats-Unis et en Extrême-Orient. Neeme Järvi est engagé à enregistrer l'intégrale de la musique orchestrale de Sibelius, Stenhammar et Tubin sur étiquette BIS.

Neeme Järvi dirige sur 18 autres disques BIS.

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

L'Orchestre a enregistré 23 autres disques BIS.

**Recording Data: 1985-02-04/05 and 1985-08-24,28 at the Gothenburg
Concert Hall, Sweden**
Recording Engineer: Michael Bergek
Digital Editing: Robert von Bahr
**Sony PCM F1 Digital Recording Equipment, 1 Neumann SM69 and 2 Neu-
mann M269 Tube Microphones, Swedish Radio Mixer**
Producer: Lennart Dehn
Cover Text: Prof. Erik Tawaststjerna © 1986
English Translation: Andrew Barnett
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené-Wiklander
Front Cover Photo: Kyllikki Hämäläinen
Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Andrew Barnett
Lay-out: Andrew Barnett
Repro: KåPe Grafiska, Stockholm, 1986

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

© & © 1985 & 1986, BIS Records AB

