

SIBELIUS: SYMPHONIES/THE TEMPEST/IN MEMORIAM

CHANDOS



CHANDOS
7000 SERIES

SIBELIUS

The Complete Symphonies

The Tempest, Suite No. 1
In Memoriam

Danish
National
Radio
Symphony
Orchestra

Leif Segerstam

DR

DANISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA/SEGERSTAM

CHAN 7054(4)

Chan 7054(4)

CHANDOS
7000 SERIES

SIBELIUS

The Complete Symphonies

The Tempest, Suite No. 1
In Memoriam

Danish
National
Radio
Symphony
Orchestra

Leif Segerstam

DR



Jean Sibelius

AKG

Jean Sibelius (1865–1957)

COMPACT DISC ONE

TT 74:55

Symphony No. 1, Op. 39

42:58

in E minor · e-Moll · mi mineur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Andante ma non troppo – Allegro energico | 12:26 |
| 2 | II Andante ma non troppo lento | 9:57 |
| 3 | III Scherzo: Allegro | 5:48 |
| 4 | IV Finale (Quasi una fantasia): Andante – Allegro molto | 14:45 |

Symphony No. 3, Op. 52

31:47

in C major · C-Dur · ut majeur

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I Allegro moderato | 11:18 |
| 6 | II Andantino con moto, quasi allegretto | 10:52 |
| 7 | III Moderato – Allegro (ma non tanto) | 9:36 |

COMPACT DISC TWO

TT 69:32

Symphony No. 2, Op. 43

47:07

in D major · D-Dur · ré majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Allegretto | 10:41 |
| 2 | II Tempo andante ma rubato – Andante sostenuto | 15:30 |
| 3 | III Vivacissimo – Lento e suave | 6:28 |
| 4 | IV Finale: Allegro moderato – Poco largamente – Molto largamente | 14:24 |

Symphony No. 7, Op. 105

22:14

in C major · C-Dur · ut majeur

- | | | |
|---|--|--|
| 5 | Adagio – Vivacissimo – Allegro moderato – Vivace | |
|---|--|--|

	COMPACT DISC THREE	TT 74:55
	Symphony No. 4, Op. 63	39:51
	in A minor · a-Moll · la mineur	
1	I Tempo molto moderato, quasi adagio	11:18
2	II Allegro molto vivace – Doppio più lento	5:05
3	III Il tempo largo	12:24
4	IV Allegro	11:02
	Symphony No. 5, Op. 82	34:56
	in E flat major · Es-Dur · mi bémol majeur	
5	I Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto)	14:49
6	II Andante mosso, quasi allegretto	9:41
7	III Allegro molto – Un pochettino largamente	10:22
	COMPACT DISC FOUR	TT 70:24
	Symphony No. 6, Op. 104	31:38
	in D minor · d-Moll · ré mineur	
1	I Allegro molto moderato	9:58
2	II Allegretto moderato	6:34
3	III Poco vivace	4:00
4	IV Allegro molto	11:04
	The Tempest	
	<i>Der Sturm · La tempête</i>	
	Suite No. 1, Op. 109 No. 2	24:52
5	1 The Oaktree <i>Der Eichbaum · Le chêne</i> Andante sostenuto	3:24
6	2 Humoreske Allegro comodo	1:03

7	3 Caliban's Song Allegro comodo	1:28
8	4 The Autumn Men <i>Die Herbstmänner · Les hommes de l'automne</i> Allegro	2:15
9	5 Canon Allegro	1:47
10	6 Scène Allegretto	1:30
11	7 Intrada: Berceuse Largo – Andante sostenuto	3:42
12	8 Entr'acte: Ariel's song Poco adagio – Largamente assai	5:11
13	9 The Tempest <i>Der Sturm · La tempête</i> Largamente molto – Largo assai	4:23
14	In Memoriam, Op. 59 Grave e maestoso	13:38

Danish National Radio Symphony Orchestra
Leif Segerstam

Sibelius: Symphonies, The Tempest, In Memoriam

Symphony No. 1, Op. 39

By the end of the 1890s, some Finnish critics of Sibelius's earlier works were urging him to abandon the rhapsodic, programmatic style of the *Kullervo* Symphony (1892) and the *Four Lemminkäinen Legends* (1896) and to turn to more orthodox symphonic writing. Germanic abstraction in the manner of Brahms seems to have been the implicit ideal. In fact the First Symphony, although lacking any descriptive titles, excited its initial Helsinki audience precisely for its highly emotional content that seemed to speak dramatically of matters nationalistic. The premiere had taken place in April 1899; Tsar Nicholas II's 'February Manifesto' of that year (stripping the Finnish parliament of its legislative power) was thus a painfully recent memory in an ever more threateningly Russian-dominated Finland. Sibelius had conducted the concert himself, concluding it with his choral *Song of the Athenians* – an all but overt call for resistance in the face of oppression. Sibelius never sanctioned any specifically narrative interpretation of the symphony itself, but as recently as the previous year (1898) he had been planning a programmatic symphony, partly inspired by Berlioz, evoking the Finnish landscape and alluding to the historical triumph of Finnish Christianity over paganism. Whatever its undisclosed message, the First Symphony (whose models are in fact more Russian

than German) marked a most significant turning point in Sibelius's career as his wider European reputation began to grow.

The uncompromising energy that informs most of the work is brilliantly offset by the lonely, fragile clarinet solo at the outset. Its purpose is less that of a generative Fate- or Nature-motif than that of a framing device which literally 'composes' the audience into a state of attentive calm that the *Allegro energico* can more effectively burst in upon. Although its wind-borne momentum is at first pent up in confused excitement, it soon presses urgently forwards with the rapidly evolved second theme. This is clearly music to scale the heights, but the second group, latterly featuring a sultry, exotically southern-sounding woodwind theme, insists upon a sedentary passivity that carries the initial contrast between the solo clarinet and the *Allegro* material into the very heart of the movement. The point is marvellously made in the transition from the development section's icy climax (descending wind lines above rising squalls in the lower strings) into the reemergence of the lyrical second theme, which carries the movement towards what we might expect to be a triumphant peroration. Instead, the sultry second-group theme initiates a striking coda that solves the movement's tonal ambivalence between G major and E minor by settling at last for an unsentimentally chilly E minor.

In the second movement, dramatic symphonic deeds and energetic heroics are firmly marginalized and reinterpreted as lost, past experience by the rondo-like E flat major theme. Of wistfully Tchaikovskian melancholy, it emerges repeatedly out of the remarkably wide-ranging interludes to insist movingly upon a kind of resignation. All that is swept away by the C major *Scherzo*, however, whose headlong dance, led by careering timpani, includes a trio-like section in E major that transports us into the more elegant and reflective world of Romantic ballet. Only in the finale, which opens with an impassioned string reiteration of the clarinet melody from the symphony's introduction, are the static and the dynamic principles reconciled in a causal relationship. The restless *Allegro molto* tumbles inexorably towards the great C major theme, *cantabile ed espressivo*, whose elevated calm is visionary, rather than disruptive or evasive. Its final statement is as grand as any youthful symphonist of the 1890s could have wished. But the Sibelius of the later symphonies seems finally to see the danger inherent in self-congratulatory perorations and reins the music back into E minor and a stern conclusion which echoes that of the first movement. Whatever utopia the C major theme may envisage, the symphony's closing pages remind us firmly that it has not yet been achieved.

Symphony No. 2, Op. 43

The strength and originality of Sibelius's approach, in his thirties, to the late nineteenth-century symphony led to his increasing European fame. Its

every advance was greeted in his native Finland with understandable national pride. Yet for all its stoic heroism and textural equivalents of the dark forests and shining lakes of the Finnish landscape, the Second Symphony was sketched in Italy during a 1901 vacation that followed busy and stressful promotional visits to Berlin and Leipzig. The tense journeys and wide spaces of the work are as much inward as outward in implication. While his homeland was frequently on his mind, Sibelius was, at this time, still torn between the responsibilities of domestic repose (he had a wife and young children) and the more Byronic tendencies of his somewhat decadent youth. Identification with the figure of Don Juan playing host to Death seems to have played its part in the Second Symphony's slow movement ('In the enchanted garden where Don Juan is not there. *Balletto in minore...*' appears on one of the sketches); it may also have inspired the composer's sudden abandonment of his family in Rapallo while he rushed off to Rome, troubled equally by his marriage and his music. It was, however, back in Finland that the Symphony was completed in 1901 (its first performance was in March 1902).

Where his First Symphony (1899) had demonstrated precocious mastery of Russian and German models, the Second colonized territory that was wholly and originally Sibelius's own. In the first movement, the technique that he would continue to perfect in works based on the myths and manners of the ancient *Kalevala* bards, is adapted to remarkable effect. The homely assurance with which the

narrator begins is memorably conveyed in the prelude string chords whose upper part describes a three-note figure, rising from the third to the dominant of D major, which will find its proper conclusion in the great melody of the *Finale*. The ensuing musical narrative of the first movement takes us far from home, however, although it relies on no romantic drama of conflict and opposition. Instead, its elements prove increasingly equal in power and value. Only when all are joined do we grasp the visionary significance of the main 'second subject' motif: an excited two-note oscillation with a concluding downward leap. After its climactic appearance at the height of the 'development' section, the recapitulation functions like an extended coda that richly confirms what we have already discovered.

The mysterious and subtle slow movement explores more directly the interdependence of darkness and light. The brooding opening section in D minor contains the music which Sibelius associated with Don Juan being visited by Death. Still more curious is a sketch of the visionary *Andante sostenuto* that follows the first section's fearsome climax. This strongly contrasted music, in a quietly radiant F sharp major, was there headed 'Christus'. Its later reappearance in D minor is a dark inspiration that is utterly characteristic of the mature Sibelius.

The linked scherzo and *Finale* subsequently race us through stretch upon stretch of forested hillside towards ever wider musical vistas of spaciouly inspired material. In the scherzo we have the famous

trio melody with its almost obsessively reiterated opening note; in the *Finale* there is the still grander theme towards which the whole scherzo seems to tend. Its reappearances structure the *Finale* in a manner whose formal simplicity serves only to highlight more effectively the resplendent concluding sunburst in which the symphony's representative melodic figure is rendered into blazingly incandescent brass.

Symphony No. 3, Op. 52

In the line of Sibelius's major works, the **Third Symphony** was separated from the Second by the 'Symphonic Fantasia' *Pohjola's Daughter* (1906). That colourfully descriptive piece was included by Sibelius in the programme for the Third's premiere in Helsinki in September 1907. The audience in fact responded more warmly to it than to the new three-movement symphony, whose revolutionary features, particularly the compressed scherzo and finale, seem to have obscured the clarity of structure for which it subsequently became celebrated. At the time, the locally renowned composer, whose photograph might be found displayed in many Helsinki shops (some of which were selling a special 'Sibelius cigar!'), was self-consciously distancing himself from the extravagant forces and complex textures of European contemporaries like Gustav Mahler and Richard Strauss. The 'Young Classicism' of his friend, the composer and pianist Ferruccio Busoni, was the cause to which Sibelius seemed to have dedicated the Third, having apparently dropped the nationalistic flag with which he had hitherto

inspired his countrymen in works (like *Pohjola's Daughter*) based on Finland's national epic, the *Kalevala*.

What Sibelius had not dropped was his fascination for unusual structural experimentation, here involving a dynamic impulse whose goals and interruptions define the music's formal outline. Without any prelude business, the first movement of the Third introduces a resolutely optimistic cello and bass theme. It strides ever nearer until its fully revealed grandeur halts the music in an expansive gesture. Sibelius's favourite sharpened fourth (F sharp) leads out of it into a more dogged continuation of the musical journey in B minor (hardly a traditional 'second subject' key for a symphony in C major!). A moment of more mysterious stasis (quietly dissonant contrary-motion scales, marked *Tranquillo*) divides the exposition from the development section. Characteristically of Sibelius, this reaches its climax, with wonderful effect, at the very point where it drives forward into the recapitulation of the opening theme. All disruptive caesuras are now avoided, until the one that marks the onset of the movement's expansive, chorale-like coda.

The second movement features a wistfully elegant dance-theme whose apparent simplicity is set off, on its rondo-like returns, against the complexity of the colouration and harmony of its accompaniment. The strange, archaic-sounding string and wind writing of the first episode (which returns at the end) and the fleeting fantasy of the second provide enigmatic interludes.

The closing *Allegro* telescopes scherzo and finale in a way that Sibelius himself once characterized as 'the crystallization of ideas from chaos'. The 'chaos' is of a benign and air-born variety in the scherzo-introduction. Its profusion of ideas does not threaten but rather excites us with increasing anticipation of what will indeed crystallize out of them. The anticipation is rewarded with a powerful, march-like theme (*con energia*) which finally takes the stage for an uninterrupted ascent to the symphony's magnificent C major conclusion.

© Peter Franklin

Symphony No. 4, Op. 63

Because Sibelius's Fourth Symphony is the most obviously radical of the seven he wrote, it invites extensive probing of its musical language and of the composer's state of mind during its gestation. Its bleakness and austerity used to be ascribed to his fears after the discovery of a throat tumour in 1908; it seems clear that his state of mind was indeed severely affected not just by this, but by severe withdrawal symptoms arising from his enforced abandonment of drink and cigars. There is also good reason to suppose, notwithstanding Sibelius's disclaimers, that a journey in late 1909 to Mount Koli near Lake Pielinen played a part in the genesis of the work.

But symphonies are not, except in very rare cases, psychological case histories or travelogues. The complexities and profundities of Sibelius's Fourth have just as much to do with purely musical preoccupations, and indeed with the musical

preoccupations of his contemporaries. If personal experiences were the gateway to a strange new world, he would have to rely on his musical faculties to orientate himself within that world, and the feeling that he was being drawn towards a wholly personal brand of radical modernism was one factor emboldening him in that venture.

Much of the symphony exists in a kind of psychological limbo, drifting between undefined and indefinable soul-states. The musical embodiment of this is the tritone, which may, as at the very opening, hover indecisively around a tonal centre (here A minor) or, as in the finale, convey irreconcilable opposition in a virtually pure bitonality. Daringly, Sibelius reinforces the sense of disorientation by allowing his paragraphs to shrink towards the aphoristic, in the process retaining only shadows of traditional formal models. The medium-fast-slow-fast ordering of movements is another important departure from tradition – one which Shostakovich and Prokofiev would later elevate to a principle.

The first movement shows that one of Sibelius's progenitors is the Wagner of *Tristan und Isolde* and *Parsifal*; the music for the wounded Tristan and the wounded Amfortas is a particularly helpful clue to the stricken tone of the music. In structure this is a ghost of a sonata form, a crucial modification being that the development section anaesthetizes harmony and rhythm rather than intensifying them.

There follows a movement with all the outward feeling of a scherzo but with the inner processes of another concentrated sonata form, or perhaps sonata

rondo. The modification in this case is the mutation of the dactylic idea (first heard in violins and violas after about thirty seconds) into an episode so nightmarish that the movement shrivels away without the expected rounding-off. (The widespread notion that this passage is a trio section, after which the scherzo fails to return, rests on a misreading of the structure.)

The last two movements cost Sibelius an enormous creative effort. The *largo*, one of the bleakest pieces of music ever composed, is built with the utmost economy around the idea of two adjacent fifths. The finale acknowledges the destructive force of the tritone and thus draws its sting, but at considerable cost. What might have been a welling-up towards a Tchaikovskian apotheosis à la *Romeo and Juliet* (beginning approximately 6'30" into the movement in the present recording) loses its heart and has to settle for a sullen stoicism in gentle *mezzo forte* A minor triads – a remarkable conclusion to an astonishing symphony.

© 1996 David Fanning

Symphony No. 5, Op. 82

Sibelius's Fifth Symphony was conceived in the early months of the First World War and reached its final form in 1919, the year after the War ended. The composer's fame had recently been confirmed by the success of his mid-1914 trip to America, but he found the world growing rapidly darker around him back in Finland. Apart from the personal losses

sustained by the break in contact with his German publisher, Sibelius's gloomy assessment of the situation in Europe was later joined by personal fear when the Russian Revolution spread civil war into Finland and brought the Red Guards to search the suspect 'nationalist' composer's house at Järvenpää.

The Fifth seems from the start to have represented for Sibelius the musical path towards a kind of spiritual light that not surprisingly eluded him in those days:

In a deep dell again. But already I begin to see dimly the mountain I shall certainly ascend... God opens His door for a moment and His orchestra plays the fifth symphony.

The basis of Sibelius's religious conviction was complicatedly bound up with his creative vision. Common to both was a mystical sense of nature as both darkly perplexing and revelatory of eternal truth. For Sibelius that truth was not, however, bound up with acceptance of 'the way things are' so much as with awed glimpses of how they might be. Sometimes these glimpses were into unfathomable desolation; in the Fifth they are of transforming light.

The symphony, originally in four movements, was first performed in Sibelius's 50th birthday concert in 1915, but was the subject of two stages of revision. These entailed linking the movements into what the published score oddly describes as a 'Symphony in one movement'. However, speculation about the original division does no justice to the skill with which Sibelius achieved what had been his intention all along in the first movement, whose pace accelerates through an imperceptible series of gear-

changes from *moderato* to *presto*. Conventional wisdom once had it that Sibelius's technique consisted in presenting fragments of thematic ideas which were only later linked into extended statements. What is really involved is the re-experiencing of these fragments in a series of changing contexts.

The wonderful opening seems more descriptive than symphonic; the first notes are like a ray of sunlight that reveals a landscape. Yet the sense of being drawn into a long-unfolding introduction is misleading. The cloud-shadows that repeatedly pattern, darken and then quit the musical landscape are the outward signs of a symphonic discourse of great inner subtlety. A purposefully accented accompaniment-figuration twice appears on the verge of initiating a climax. When it comes, the radiant new version of the opening flute motif suddenly sounds like the recapitulation of a movement whose development we had hardly noticed. This in its turn leads into music which presses forward, now in triple time, until the passing clouds seem to have turned into a dancing procession of trumpeting angels.

The *Andante* is a slower kind of dance that functions like a song whose verses are susceptible to intricate variation. But the haltingly elegant theme, with poignant semitonal dissonances in the accompanying parts, reveals an alter ego of Tchaikovskian pathos and a touch of real grandeur. The movement ends as gently as it had begun. There follows the justifiably famous finale. Twice it completes a nervously expectant journey towards the great theme with its majestically paced

accompaniment in the brass instruments. With the deceptive simplicity of a popular song, it generates a vision of vast splendour.

Symphony No. 6, Op. 104

First performed in 1923, the Sixth Symphony was created in close proximity to the Fifth and Seventh. It was begun during the grim period at the end of the First World War when Sibelius found his European fame small protection against the Red Guards, as nominally independent Finland succumbed to civil war (January 1918) in the wake of the Russian Revolution. The image of Sibelius as contemplative nature-mystic owes much to the strategies of spiritual escape from worldly turmoil that he developed at that time. Perhaps it is for this reason that analytical narratives about tonal 'conflict' seem as incomplete an explanation of the Sixth Symphony as Sibelius's own descriptions of it as variously 'wild and impassioned' and 'sombre with pastoral contrasts'.

Such conflict as there is in the first movement is primarily between the mood of the thematically generative slow introduction – almost Elgarian in its elegiac contemplation – and the lightly-sketched sunlit dance of the *Allegro* proper, which is all youthful exuberance. Typically of the mature Sibelius, the structure is as concentrated as could be imagined, the implied recapitulation being marked by a new theme. The coda compresses drama and grandeur into a succession of aphorisms, masterly in their musical understatement. Equally understated is the slow and sultry dance of the second movement, in whose episodes strange shadows and presentiments

lurk. They are swept away by the striding affirmation of the scherzo. Something of the 'journeying' imagery of Sibelius's youthful tone poems seems to inform the trio-like episodes in which the flutes and the harp follow canonically in each other's footsteps.

The finale opens with a hymnic, antiphonal theme whose shape is derived from the introduction to the first movement. What follows is yet another kind of Sibelian dance: this time a rather gruff and heavy-footed one, although its underlying good humour is initially stressed by the coda's remarkable rhythmic energizing of the returned opening theme, now caught between expansive confirmation of its affinity with the introduction to the first movement and a headlong dance towards the light. The contemplative mode of the symphony's opening ultimately wins in a series of impassioned utterances from the strings, as if confronting a vast and complex revelation. The work ends quietly in D minor.

Symphony No. 7, Op. 105

Sibelius's last symphony was completed in 1924, as 'Fantasia Sinfonica'. The score, when published in 1925, nevertheless bore the title Seventh Symphony. This one-movement work appropriately crowned Sibelius's output of symphonies and one-movement symphonic poems (the last of these, *Tapiola*, followed closely upon the completion of the symphony). Ideas for the work had first occurred to Sibelius as early as 1918, when he was working simultaneously on revision of the Fifth and on the Sixth Symphony. At that time he had envisaged the Seventh as 'Joy of life and vitality, with appassionato passages. In three

movements – the last a "Hellenic rondo".'

In the event, the process of condensation that had governed the revision of the Fifth Symphony led here to the complete abandonment of movement divisions, although a clear-eyed and sure-footed 'Hellenic rondo' may still, perhaps, be discerned in the *Allegro molto moderato*. As with the first movement of the Fifth, the larger outline of the Seventh is of great originality. The recurring *adagio* sections, not mentioned in the 1918 comments, give the work a prevailing character of solemn contemplation. A hymnic and visionary tone dominates this symphony which opens with an enigmatic rising scale but concludes with the grandest celebration of C major there ever was. The mighty trombone theme that comes finally into its own in the closing section seems intended for the ears of some distant time and place. The mood is neither optimistic nor pessimistic, but the effect is appropriately that of a final word, as if on the brink of eternity.

© Peter Franklin

The Tempest, Suite No. 1, Op. 109 No. 2

The incidental music to *The Tempest* was composed in 1925 for a production in Copenhagen; thus this piece, and the symphonic poem *Tapiola*, are Sibelius's last significant works before the long creative silence of his final years. Characteristic of his late style is the building of long paragraphs around one harmonic region, in orbit over a tonic triad but not necessarily ever coming to rest on it. The thirty-four numbers of the original incidental music were shortened and re-

ordered into two concert suites in 1927. For instance, the 'Intrada', a 'lunatic music' for the scene where Prospero renounces his magic, was originally No. 32 and the following 'Berceuse', where Prospero puts Miranda to sleep, was No. 2. The placing of the 'Intrada' here effects a smooth modulation from the C major of the preceding 'Scène' (where Prospero and Ariel set the dogs on Stephano, Trinculo and Caliban) to the E flat minor of the 'Berceuse', which will also be the tonal destination of the Berliozian 'Storm' which concludes the suite.

© David Fanning

In Memoriam, Op. 59

In Memoriam, a striking orchestral funeral-march of 1909, has never secured a firm place in the hearts of Sibelius's admirers. In particular it has been regarded as derivative, appearing to rely not least upon the funereal style of Gustav Mahler in his orchestral song *Der Tamboursg'sell* (1901) or the first movement of the Fifth Symphony (first performed in 1904). Sibelius has been accused of using the rhetorical gestures simply for what they are and not in the Mahlerian way, as players within a larger drama of contrasting and interacting musical manners. The lack of any clear statement as to the work's purpose and inspiration has added to audience confusion. Was it conceived as if for his own funeral (as he once appears to have indicated), or was it really intended (as Sibelius confided to one of his daughters) as a tribute to Eugen Schauman, the young patriot who had shot himself in 1904

after murdering Bobrikov, the Tsar's Governor-General of Finland? What is clear is that Sibelius intended the march to be 'on the grandest scale' and that he struggled to perfect its orchestration with as much care as if it had been part of a symphony.

It is best understood as the most fully realized of a number of works that Sibelius worked on in late 1909, in the wake of the memorable trip he had made to Koli (on the borders of Karelia) with his brother-in-law, the painter Eero Järnefelt. Climbs from the beautiful Lake Pielinen through the thickly wooded slopes up to Koli's rocky heights and magnificent views also inspired ideas for a symphonic poem to be called 'The Mountain'. But that was to be subsumed by a larger work still, one that loomed behind all the compositional experiments of 1909: the Fourth Symphony. In fact, one sketch-page for the symphony's first movement

significantly bears the inscription '*Marche élégiaque*'. Perhaps *In Memoriam* is nothing so much as a kind of preparatory study for it. The mighty rumblings and grumbings of the opening material would be refined away almost to nothing by the time the symphony had emerged in 1911, but the stately, arching subsidiary theme that occurs later in *In Memoriam* bears comparison with the theme of the Fourth Symphony's slow movement. Elsewhere, the high woodwind trills and curious effects of the music suddenly halting in silence all come from Sibelius's symphonic language of the period. Whatever the reason that led him to don civic regalia and an appropriately portentous rhetorical manner for *In Memoriam*, Sibelius's mind was preoccupied with the exploration of a profound inner experience.

© Peter Franklin

Sibelius: Sinfonien, Der Sturm, In Memoriam

Sinfonie Nr. 1, op. 39

Gegen Ende der 1890er Jahre versuchten einige finnische Kritiker von Sibelius' früheren Arbeiten, diesen davon zu überzeugen, den rhapsodischen, programmatischen Stil der *Kullervo* Sinfonie (1892) und der *Vier Lemminkäinen Legenden* (1896) aufzugeben, und sich in seinen Sinfonien einem orthodoxeren Stil zu zuwenden. Germanische Abstraktionen in der Art von Brahms galten damals als das eigentliche Ideal. Die Erste Sinfonie war, obwohl sie keine deskriptiven Überschriften enthielt, für ihr erstes Publikum in Helsinki wegen ihrer hochgradigen Emotionalität faszinierend, wodurch scheinbar in dramatischer Weise die nationalistische Problematik darstellte wurde. Die Premiere hatte im April 1899 stattgefunden. Das Februar Manifesto desselben Jahres von Zar Nicholas II, das die legislative Gewalt des Finnischen Parlaments aufhob, war den Finnen noch schmerzlich in Erinnerung geblieben, und das in einem immer mehr von einer Rußland-Dominanz bedrohtem Finnland. Sibelius hatte das Konzert selber dirigiert und mit dem Choral *Gesang der Athenerinnen* geendet, der ganz im Zeichen eines Aufruf zum Widerstand gegen die Unterdrückung stand. Sibelius hat nie eine spezifische narrative Interpretation der Sinfonie gebilligt, aber die bereits kurz zuvor, nämlich im vorangegangenen Jahr (1898) plante er eine

teilweise von Berlioz inspirierte, programmatische Sinfonie, die die finnische Landschaft evozieren und auf den historischen Sieg des Christentums über den Paganismus in Finnland anspielen sollte. Was auch immer die darin enthaltende geheime Botschaft sein mag, so markiert jedenfalls die Erste Sinfonie, die sich eher an russischen als an deutschen Modellen orientiert, einen bedeutenden Wendepunkt in Sibelius Karriere, so wie auch sein Ruf auf europäischer Ebene immer mehr zunahm.

Die außergewöhnliche Energie, die fast das gesamte Werk prägt, wird brilliant durch das einsame, fragile Solo der Klarinette eingeleitet. Damit soll kein Schicksals- oder Naturmotiv dargestellt, sondern vielmehr ein Rahmen geschaffen werden, so daß der Zuhörer gleichsam in einen Zustand der aufmerksamen Ruhe versetzt wird, vor dem sich das *Allegro energico* klarer abheben kann. Obwohl dieser holzbläserische Impuls zunächst in verwirrender Erregung stillsteht, drängt der Satz schon kurz darauf mit dem sich schnell entwickelnden zweiten Thema vorwärts. Es ist eindeutig eine die Gemüter erregende Musik, aber die zweite Themengruppe, die später ein schwüles, exotisch-stüdtlich klingendes Thema der Holzbläser aufweist, deutet eine satte Passivität an, die den anfänglichen Kontrast zwischen der Soloklarinette und dem musikalischen Material des Allegros in den Mittelpunkt des gesamten Satzes stellt. Dieser Kunstgriff wird wunderbar in dem Übergang von

dem eisigen Höhepunkt in der Durchführung (abfallende Bewegung der Holzbläser über aufwärts strebenden Tönen der tiefen Streicher) bis zur Wiederaufnahme des lyrischen zweiten Themas deutlich, das den Satz zu einen für uns scheinbaren triumphalen Schluß führt. Doch das schwüle Thema der zweiten Gruppe leitet eine eindrucksvolle Coda ein, die die tonale Ambivalenz zwischen G-Dur und e-Moll des Satzes löst, indem sie schließlich in ein unsentimentales, kühles e-Moll mündet.

Im zweiten Satz werden dramatisch symphonische und energisch heroische Bewegungen bewußt hervor geholt und neu interpretiert, da sie durch das rondoartige Es-Dur Thema zur Seite gedrängt worden waren. Voller wehmütiger Melancholie, wie bei Tschairowsky, bricht dieser Satz immer wieder aus langatmigen Zwischenspielen aus, um im weiteren Verlauf auf einer Art von Resignation zu beharren. Doch dieser Eindruck wird von dem C-Dur *Scherzo* vollkommen hinweg-gefegt, dessen ungestümer, von schnellen Paukenschlägen eingeleiteter Tanz, einen trioähnlichen Abschnitt in E-Dur aufweist, der uns in die elegantere und reflektivere Welt des romantischen Ballets versetzt. Erst im Finale, das die Streicher mit einer leidenschaftlichen Wiederaufnahme der Klarinetten Melodie aus der Introduction der Sinfonie eröffnen, werden die statischen und dynamischen Bewegungen zu einer kausalen Beziehung verbunden. Das unruhige *Allegro molto* strebt unerbittlich vorwärts zu dem großen C-Dur Thema *cantabile ed espressivo*, dessen erhabene Ruhe eher visionär als auseinanderbrechend oder *evasivo* ist. Die finale Bewegung ist großartig, so wie sie sich ein junger

Komponist von Sinfonien in den 1890er Jahren nur wünschen konnte. Aber der Sibelius der späten Sinfonien scheint die inhärente Gefahr der sich selbstfeiernden Schluß zu erahnen, und führt die Musik nach e-Moll zurück, und läßt sie dann mit einem strengen Schluß enden, der an den des ersten Satzes erinnert. Welch eine Utopie das Thema in C-Dur auch in sich tragen mag, die letzten Seiten der Sinfonie erinnern uns dennoch daran, daß sie noch nicht verwirklicht worden war.

Sinfonie Nr. 2, op. 43

Die Stärke und Originalität von Sibelius' Annäherung an die Sinfonie des späten 19. Jahrhunderts in seinen Dreißigern führte zu seinem wachsenden Ansehen in Europa. In einer finnischen Heimat wurde jeder Entwicklungsschritt mit verständlichem Nationalstolz begrüßt. Doch trotz all ihres unerschütterlichen Heroismus' und der musikalischen Entsprechungen der dunklen Wälder und schimmernden Seen der finnischen Landschaft wurde die Zweite Sinfonie 1901 während eines Urlaubs in Italien skizziert, der den anstrengenden "Werbe"-Besuchen in Berlin und Leipzig folgte. Die spannungsvollen Reisen und Weiträumigkeit des Werks sind in ihrer Implikation gleichermaßen innerlich wie äußerlich zu verstehen. Obwohl sein Heimatland Sibelius' Gedanken viel beschäftigte, war er damals immer noch zwischen der Verantwortung für häusliche Ruhe (er hatte eine Frau und kleine Kinder) und den eher Byronesken Neigungen seiner leicht dekadenten Jugend hin- und hergerissen. Die Identifizierung mit der Gestalt Don Juans, der den Tod zu Gast hat, scheint für den

zweiten – langsamen – Satz der Sinfonie eine Rolle gespielt zu haben (in einer der Skizzen vermerkt er "Im Zaubergarten, als Don Juan nicht dort ist. *Balletto in minore*..."); und sie könnte auch die Ursache dafür gewesen sein, daß der Komponist in Rapallo seine Familie plötzlich verließ und, gleichermaßen über seine Ehe und seine Musik beunruhigt, nach Rom eilte. Erst zu Hause, wieder in Finnland, jedoch wurde die Sinfonie später im Jahre 1901 vollendet. (Die Uraufführung fand im März 1902 statt.)

Seine Erste Sinfonie (1899) hatte eine frühreife Meisterung der russischen und deutschen Vorbilder aufgezeigt, doch die Zweite steckte ein neues Gebiet ab, das ganz und gar Sibelius' eigen und sehr originell war. Im ersten Satz adaptiert er mit erstaunlichem Effekt die Technik, die er in den Werken, die auf den Mythen und Manieren der alten Barden der *Kalevala* basierten. Die selbstverständliche Sicherheit, mit der der Erzähler beginnt, wird denkwürdig in den präludierenden Streicherakkorden eingefangen, deren Oberstimme eine Dreitonfigur beschreibt, die von der Terz zur Dominante zu D-Dur aufsteigt, die ihre eigentliche Auflösung in der großartigen Melodie des Finales finden wird. Die folgende musikalische Erzählung des ersten Satzes führt uns jedoch in weit entfernte Regionen, obwohl sie sich nicht auf die romantische dramatische Auseinandersetzung von Konflikt und Opposition verläßt. Seine Bestandteile erweisen sich stattdessen in Bezug auf Kraft und Bedeutung nach und nach als gleichwertig. Erst als alle vereint werden, erkennt man den visionären Sinn des

Hauptmotivs im "zweiten Thema", einem aufgeregten Pendeln zweier Töne mit einem abschließenden Sprung abwärts. Nachdem dieses als krönender Höhepunkt der "Durchführung" erscheint, wirkt die Reprise wie eine ausgedehnte Koda, die unsere bisherigen Entdeckungen gründlich bestätigt.

Die Wechselwirkung von Licht und Dunkel wird im mysteriösen, feinsinnigen langsamen Satz unmittelbar erforscht. Der grüblerische Anfangsabschnitt in d-Moll enthält die Musik, die Sibelius mit der Szene assoziierte, in der der Tod Don Juan seinen Besuch abstattet. Eine Skizze für das visionäre *Andante sostenuto*, das dem furchterregenden Höhepunkt des ersten Abschnitts folgt, ist sogar noch seltsamer. Diese äußerst kontrastierende Musik in sanft leuchtendem Fis-Dur war hier mit "Christus" überschrieben. Ihre spätere Wiederkehr in d-Moll ist eine düstere Inspiration, die für Sibelius' Reifestil besonders charakteristisch ist.

Scherzo und *Finale* folgen direkt aufeinander und treiben uns über einen bewaldeten Hügel nach dem anderen zu immer weiteren Ansichten weiträumig erfundenen Materials. Im Scherzo begegnen wir der berühmten Triomelodie mit ihrem fast besessen sich wiederholenden Anfangston; im *Finale* folgt ein sogar noch großartigeres Thema, auf das das gestamte Scherzo ausgerichtet zu sein scheint. Sein wiederholtes Erscheinen strukturiert das *Finale* dergestalt, daß die Schlichtheit der formalen Anlage am Ende den prächtigen Durchbruch der Sonne, als die melodische Hauptfigur der Sinfonie in gleißend leuchtenden Blechbläserklängen ertönt, nur umso wirkungsvoller hervorhebt.

Sinfonie Nr. 3, op. 52

In der Folge von Sibelius' größeren Werken wird die Dritte Sinfonie von der Zweiten durch die "Sinfonische Fantasie" *Pohjolas Tochter* (1906) getrennt. Sibelius nahm dieses farbenfrohe schildernde Werk in das Programm für die Uraufführung der Dritten in Helsinki im September 1907 mit auf. Das Publikum reagierte auf die Fantasie herzlicher als auf die neue dreisätzige Sinfonie, deren revolutionäre Merkmale, besonders das komprimierte Scherzo-Finale, die strukturelle Klarheit zu verschleiern schienen, für die sie später berühmt wurde. Der lokal berühmte Komponist, dessen Photo in vielen Läden in Helsinki aushing (von denen zahlreiche als Spezialität die "Sibelius-Zigarre" verkauften) distanzierte sich damals bewußt von der extravaganten Mammutbesetzung und dem komplexen Satz seiner europäischen Zeitgenossen wie Gustav Mahler und Richard Strauss. Sibelius' Dritte schien dem "Jungen Klassizismus" des mit ihm befreundeten Komponisten und Pianisten Ferruccio Busoni verpflichtet, und der Komponist hatte anscheinend die nationalistische Flagge fallengelassen, mit der er bislang seine Landsleute in Werken inspiriert hatte, die (wie *Pohjolas Tochter*) auf der *Kalevala*, dem finnischen Nationalepos, basieren.

Was Sibelius nicht aufgegeben hatte, war seine Faszination für Experimente mit ungewöhnlichen Strukturen, hier ein dynamischer Impuls, dessen Ziele und Unterbrechungen den formalen Umriss der Musik definieren. Ohne jegliches Präluieren hebt die Dritte direkt mit einem resolut-optimistischen Cello- und Baßthema an. Es kommt immer näher

bis es in seiner voll entwickelten Majestät die Musik mit einer ausladenden Geste zum Stillstand bringt. Sibelius' bevorzugte erhöhte Quarte (Fis) führt aus ihr heraus in eine hartnäckigere Fortsetzung der musikalischen Reise in h-Moll (kaum eine traditionelle Tonart für das zweite Thema einer Sinfonie in C-Dur!). Ein Moment mysteriösen Einhaltens (sanft-dissonante Skalen in Gegenbewegung mit der Bezeichnung *Tranquillo*) trennt Exposition und Durchführung. Diese erreicht, typisch für Sibelius, mit wunderbarem Effekt ihren Höhepunkt genau an dem Punkt als sie in die Reprise des Anfangsthemas drängt. Bis zum Beginn der ausladenden, choralhaften Koda des Satzes werden nun alle störenden Zäsuren vermieden.

Der zweite Satz stellt ein wehmütig-elegantes tänzerisches Thema vor, dessen scheinbare Simplizität in seiner rondohaften Wiederkehr durch die komplexe Färbung und Harmonik seiner Begleitung hervorgehoben wird. Die seltsam archaisch klingende Schreibweise für Streicher und Holzbläser in der ersten Episode (die am Ende wiederkehrt) und die flüchtige Fantasie der zweiten stellen enigmatische Interludien dar.

Das abschließende *Allegro* verknüpft Scherzo und Finale auf eine Art und Weise, die Sibelius selbst einmal als "die Kristallisation von Ideen aus dem Chaos" beschrieb. Das "Chaos" ist von gütiger und luftiger Art in der Scherzo-Introduktion. Die Fülle seiner Gedanken ist nicht drohend, sondern erfüllt uns eher mit wachsender Erregung und Antizipation, was aus ihnen wohl erwachsen wird. Diese Erwartung wird durch ein kräftiges marschhaftes Thema erfüllt

(*con energia*), das schließlich in einer ununterbrochenen Steigerung bis zum herrlichen C-Dur-Abschluß der Sinfonie die Szene bestimmt.

© Peter Franklin

Sinfonie Nr. 4, op. 63

Da Sibelius' Vierte die am auffälligsten radikale seiner sieben Sinfonien ist, lädt sie auch dazu ein, ihre Musiksprache und den Seelenzustand des Komponisten während ihrer Entstehungszeit genau und ausführlich zu erforschen. Ihre Öde und Strenge wurden gewöhnlich den Ängsten zugeschrieben, die ihn 1908 nach der Entdeckung eines Tumors im Kehlkopf ergriffen; und es scheint klar, daß sein Seelenzustand tatsächlich unter schweren Entziehungerscheinungen litt, als er Alkohol und Zigarren aufgeben mußte. Außerdem gibt es, trotz Sibelius' Einsprüchen, gute Gründe anzunehmen, daß eine Reise zum Kiloberg am Pielinensee Ende 1909 in der Entstehung des Werks eine Rolle spielte.

Aber Sinfonien sind, außer in sehr seltenen Fällen, keine psychologischen Krankengeschichten oder Reiseerzählungen. Die Differenziertheit und Tiefen von Sibelius' Vierter haben genausoviel mit rein musikalischen Anliegen und dem zu tun, was seine Zeitgenossen musikalisch beschäftigte. Wo persönliche Erfahrungen den Weg zu einer sonderbaren neuen Welt erschlossen, mußte er sich auf seine musikalischen Fähigkeiten verlassen, um sich in dieser Welt zurechtzufinden, und das Gefühl, daß es ihn in einen ganz und gar persönlichen Stil radikaler Moderne zog, war ein Faktor, der ihm in seinem

Unternehmen Mut machte.

Ein Großteil der Sinfonie hängt, psycho-logisch gesehen, sozusagen in der Luft und bewegt sich zwischen undefinierten und undefinierbaren Seelenzuständen hin und her. Musikalisch wird dieses Phänomen in der Gestalt des Tritonus verkörpert, der, wie ganz am Anfang, unentschieden um ein tonales Zentrum (hier a-Moll) schweben, oder, wie im Finale, unvereinbare Gegensätze in praktisch reiner Bitonalität vermitteln kann. Sibelius verstärkt das Gefühl der Desorientierung noch kühn, indem er seine Abschnitte zu nahezu aphoristischer Kürze schrumpfen läßt, und behält in diesem Prozeß nur Schnitten traditioneller Formmodelle bei. Die Satzfolge mäßig-schnell-langsam-schnell stellt eine weitere Abweichung von der Tradition dar – eine Abweichung, die Schostakowitsch und Prokofjew später zum Grundsatz erheben sollten.

Der erste Satz zeigt, daß einer der musikalischen Erblasser Sibelius' der Wagner von *Tristan und Isolde* und *Parsifal* ist; die Musik des verwundeten Tristan und Amfortas ist ein besonders hilfreicher Anhaltspunkt für den schmerz erfüllten Ton der Musik. In ihrer Anlage ist die Sinfonie ein Schema einer Sonatenform, und eine entscheidende Modifizierung ist, daß die Durchführung Harmonik und Rhythmik eher narkotisiert statt sie zu intensivieren.

Es folgt ein Satz mit allen äußerlichen Merkmalen eines Scherzos, aber im Inneren stellt er wiederum eine konzentrierte Sonatenform, oder gar ein Sonatenrondo dar. Die Modifikation ist hier die Mutation eines Gedankens im daktylischen Rhythmus

(der nach etwa 30 Sekunden in Violinen und Bratschen zum ersten Mal zu hören ist) in eine so alptraumhafte Episode, daß der Satz sich ohne die erwartete Abrundung in Luft auflöst. (Die weitverbreitete Ansicht, daß dieser Abschnitt das Trio darstellt, nach dem das Scherzo nicht wiederkehrt, resultiert aus einem Mißverstehen der Struktur.)

Die letzten beiden Sätze kosteten Sibelius eine gewaltige kreative Anstrengung. Das *largo*, eines der trostlosesten Musikstücke, die je komponiert wurden, ist mit der äußersten Ökonomie um die Idee zweier benachbarter Quinten aufgebaut. Das Finale bestätigt die destruktive Kraft des Tritonus und nimmt ihm damit seinen Stachel, doch zu einem hohen Preis. Was ein Aufschwung zu einer Tschaikowskyschen Apotheose à la *Romeo und Julia* hätte sein können (in der vorliegenden Aufnahme etwa sechseinhalb Minuten nach dem Satzbeginn), verliert den Mut und muß sich mit einem mißmutigen Stoizismus in a-moll-Dreiklängen im *mezzo forte* begnügen – ein bemerkenswerter Abschluß zu einer erstaunlichen Sinfonie.

© David Fanning

Sinfonie Nr. 5, op. 82

Sibelius' Fünfte Sinfonie wurde während der ersten Monate des Ersten Weltkrieges konzipiert und erlangte 1919, im Jahr nach dem Ende des Krieges, ihre endgültige Form. Der Ruhm des Komponisten hatte sich unlängst durch seine Amerikareise Mitte 1914 bestätigt, aber nach seiner Rückkehr nach Finnland fand er, daß sich die Welt um ihn stets verdüsterte. Abgesehen von den Verlusten, die er

durch den Abbruch des Kontakts mit seinem deutschen Verleger erlitt, kamen zu seiner hoffnungslosen Einschätzung der Situation in Europa später persönliche Ängste, als die russische Revolution sich auf Finnland ausdehnte, und die Roten Truppen das Haus des verdächtigen "nationalistischen" Komponisten durchsuchten.

Die Fünfte scheint von Anfang an für Sibelius den musikalischen Pfad in Richtung auf eine Art spiritueller Erleuchtung zu weisen, die zu erfassen ihm in jenen Tagen verständlicherweise versagt war:

Wieder in einem Tief. Aber ich kann bereits vage den
Berg erkennen, den ich sicherlich erklimmen werde...
Gott öffnet seine Tore für einen Augenblick und sein
Orchester spielt die fünfte Sinfonie.

Die Basis für Sibelius' religiösen Glauben war auf komplizierte Weise mit seiner schöpferischen Vision verknüpft. Beiden war ein mystisches Naturgefühl gemein, in dem die Natur als gleichzeitig dunkel-verworren und ewige Wahrheit verkündend erscheint. Für Sibelius war diese Wahrheit jedoch weniger, den "Lauf der Dinge" zu akzeptieren, sondern eher staunende, flüchtige Einblicke darein, wie sie sein könnten. Diese Einblicke führten manchmal in grenzenlose Verzweiflung; in der Fünften jedoch zu changierendem Licht.

Die Sinfonie hatte ursprünglich vier Sätze und wurde 1915 in einem Konzert anlässlich Sibelius' 50. Geburtstags uraufgeführt, wurde jedoch später zwei Revisionen unterworfen. Dies waren die Verknüpfung der einzelnen Sätze in was die veröffentlichte Partitur merkwürdigerweise als "Sinfonie in einem Satz" beschreibt. Doch Spekulation über die ursprüngliche

Aufteilung wird der Kunstfertigkeit nicht gerecht, mit der Sibelius erreicht, was er von Anfang an im ersten Satz erreichen wollte, dessen Zeitmaß sich über eine Reihe unvernehmlicher Wechsel von *Moderato* bis *Presto* beschleunigt. Einst hatte konventioneller Glaube verbreitet, daß Sibelius' Technik daraus bestand, Fragmente thematischer Gedanken zu präsentieren, die erst später zu größeren Aussagen zusammengefaßt wurden. Was tatsächlich passiert, ist die jeweils neue Erfahrung dieser Fragmente in ständig wechselndem Kontext.

Die herrliche Eröffnung scheint eher deskriptiv als sinfonisch; die ersten Noten gleichen einem Sonnenstrahl, der eine Landschaft enthüllt. Das Gefühl einer lang ausgedehnten Einleitung führt jedoch in die Irre. Die Schatten der Wolken, die die musikalische Landschaft überziehen, verdunkeln, und sich dann verziehen, sind die äußerlichen Zeichen eines sinfonischen Diskurses von großer innerlicher Feinsinnigkeit. Eine bewußt akzentuierte Begleitfiguration erscheint zweimal an der Schwelle zu einem Höhepunkt. Als dieser endlich eintritt, erklingt die strahlende Neufassung des einleitenden Flötenmotivs plötzlich wie die Reprise eines Satzes, dessen Durchführung wir kaum bemerkt hatten. Dies wiederum führt zu Musik, die, jetzt in Dreiertakt, vorwärtsdrängt, bis die vorüberziehenden Wolken sich in eine tanzende Prozession trompetender Engel zu verwandeln scheinen.

Das *Andante* ist ein langsamerer Tanz, der wie ein Lied funktioniert, dessen Strophen sachter Variation unterzogen werden. Aber das verhalten-elegante Thema mit seinen wehmütigen Halbtondissonanzen

in den Begleitstimmen, enthüllt ein Alter Ego von Tschaikowskyschem Pathos und mit einem Hauch wahrer Majestät. Der Satz schließt sachte, wie er begonnen hatte. Dann folgt das zu Recht großartige Thema mit seiner majestätisch schreitenden Blechbläserbegleitung erreicht wird. Mit der täuschenden Schlichtheit eines Volksliedes erzeugt es den Eindruck großer Pracht.

Sinfonie Nr. 6, op. 104

Die Sechste Sinfonie, die 1923 uraufgeführt wurde, entstand in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Fünften und Siebten. Sie wurde in der harten Zeit am Ende des Ersten Weltkrieges begonnen, als Sibelius feststellte, daß sein Ruhm in Europa ihm wenig Schutz vor den "Roten" Truppen bot, als im nominell unabhängigen Finnland in der Folge der russischen Revolution ein Bürgerkrieg ausbrach (Januar 1918). Das Bild von Sibelius als kontemplativer Naturmystiker verdankt viel den Strategien von geistiger Flucht vor weltlichem Aufruhr, die er in dieser Zeit entwickelte. Dies mag ein Grund sein, warum analytische Erzählungen über tonale "Konflikte" als Erklärung für die Sechste Sinfonie genauso unvollkommen scheinen wie Sibelius eigene Beschreibung als "wild und leidenschaftlich" und "düster mit pastoralen Kontrasten".

Der Konflikt im ersten Satz spielt sich vorwiegend zwischen der Stimmung der themenbildenden langsamen Einleitung – in ihrer elegischen Kontemplation kommt sie fast Elgar nahe – und dem leicht hingeworfenen, sonnendurchfluteten Tanz des *Allegro*-Hauptteils ab, der ganz jugendlicher Überschwang ist. Die Anlage, typisch für den reifen

Sibelius, ist so konzentriert wie man sich nur vorstellen kann, die implizite Reprise durch ein neues Thema gekennzeichnet. Die Koda komprimiert Drama und Erhabenheit in eine Folge von Aphorismen, gleich einem Zen-Meister der musikalischen Untertreibung. Gleichermaßen untertrieben ist der langsame, sinnliche Tanz des langsamen Satzes, in dessen Episoden wunderliche Schatten und Vorahnungen lauern. Sie werden von der bestimmten Bekräftigung durch das Scherzo hinweggefegt. Etwas von der "Reise"-Metaphorik der Tondichtungen des jugendlichen Sibelius scheint die triohaften Episoden zu durchziehen, in denen Flöten und Harfe einander im Kanon folgen.

Das Finale beginnt mit einem hymnischen, antiphonalen Thema, dessen Form aus der Einleitung zum ersten Satz abgeleitet ist. Was folgt, ist ein wiederum anderer Sibelius'scher Tanz: diesmal schroff und schwerfällig, wenn auch seine unterschwellige gute Laune zunächst durch die bemerkenswerte rhythmische Wiederbelebung des Anfangs-themas betont wird, das jetzt zwischen expansiver Konfirmation seiner Nähe zur Einleitung zum ersten Satz und einem ausgelassenen Tanz zum Licht gefangen ist. Die kontemplative Stimmung, mit der die Sinfonie begann, erringt sich eine Reihe von leidenschaftlichen Äußerungen der Streicher, als ob sie einer riesigen und komplexen Offenbarung ausgesetzt seien. Das Werk endet leise in d-Moll.

Sinfonie Nr. 7, op. 105

Sibelius' letzte Sinfonie wurde 1924 als "Fantasia Sinfonica" abgeschlossen. Als 1925 die Partitur

veröffentlicht wurde, trug sie jedoch den Titel Siebte Sinfonie. Dieses einsätzige Werk krönte passend Sibelius' Oeuvre von Sinfonien und sinfonischen Dichtungen (deren letzte, *Tapiola*, dicht auf die Vollendung der Sinfonie folgte). Bereits 1918 hatte Sibelius die ersten Ideen für das Werk gehabt, als er gleichzeitig an der Revision der Fünften und der Sechsten Sinfonie arbeitete. Damals hatte er sich die Siebte folgendermaßen vorgestellt: "Lebensfreude und Vitalität, mit Appassionato-Passagen. In drei Sätzen – der letzte ein 'Hellenisches Rondo'."

Der Kondensierungsprozeß, der die Revision der Fünften Sinfonie bestimmt hatte führte hier zur völligen Aufgabe der Aufteilung in einzelne Sätze, wenn sich wohl auch im *Allegro molto moderato* noch immer klar und deutlich ein "Hellenisches Rondo" erkennen läßt. Wie der erste Satz der Fünften, so läßt auch die Gesamtkontur der Siebten große Originalität erkennen. Die wiederkehrenden *Adagio*-Abschnitte, die in den Kommentaren von 1918 nicht erwähnt sind, geben dem Werk den vorherrschenden Charakter ernster Betrachtung. Ein hymnisch-visionärer Ton beherrscht diese Sinfonie, die mit einer rätselhaften, aufsteigenden Tonleiter beginnt und mit der großartigsten Zelebration von C-Dur aller Zeiten schließt. Das herrliche Posaunenthema, das im Schlußabschnitt endlich voll zur Geltung kommt, scheint für die Ohren einer fernen Zeit und eines fernen Ortes bestimmt. Die Stimmung ist weder optimistisch noch pessimistisch, aber ihre Wirkung ist passenderweise die eines letzten Wortes – wie auf der Schwelle zur Ewigkeit.

© Peter Franklin

The Tempest (Der Sturm) Suite No. 1, op. 109 Nr. 2

Die Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* (Der Sturm) wurde 1925 für eine Inszenierung in Kopenhagen komponiert und ist also abgesehen von der sinfonischen Dichtung *Tapiola*, Sibelius' letztes bedeutendes Werk vor dem langen kreativen Schweigen seiner letzten Jahre. Der Aufbau langer Abschnitte um einen harmonischen Bereich um den Tonikadreiklang, der aber nicht unbedingt erreicht wird, ist typisch für seinen Spätstil. Die 34 Nummern der originalen Bühnenmusik wurden 1927 gekürzt und in zwei Suiten neu zusammengestellt. Die "Intrada", etwa, eine "Wahnsinnsmusik" für die Szene, in der Prospero seiner Magie abschwört, war ursprünglich Nr. 32, und die folgende "Berceuse", mit der Prospero Miranda einschläfert, war Nr. 3. Die Einfügung der "Intrada" erreicht an dieser Stelle eine glatte Modulation vom C-Dur der vorangegangenen "Scène" (in der Prospero und Ariel die Hunde auf Stephano, Trinculo und Caliban hetzen) zum es-Moll der folgenden "Berceuse", wohin sich auch der Berliozsche "Sturm", mit dem die Suite schließt, tonartlich orientiert.

© David Fanning

In Memoriam, op. 59

In Memoriam, ein außergewöhnlicher orchestraler Trauermarsch von 1909, hat sich in den Herzen der Sibelius Bewunderer nie einen Platz erobern können. Er wurde meist als sekundäres Werk eingestuft, das angeblich auf den Trauermarschstil des Gesangs für

Orchester *Der Tamboursg'sell* (1901) oder dem ersten Satzes der fünften Sinfonie (erstmal 1904 aufgeführt) von Gustav Mahler zurückgreift. Sibelius wurde beschuldigt die rhetorischen Gesten nur um ihrerwillen zu benutzen, und nicht in der Art von Mahler, nämlich als Element in einem weiteren Kontext, in dem musikalische Formen kontrastiv gegeneinandergesetzt werden und gleichzeitig wechselseitig aufeinander wirken. Da es auch an einer klaren Aussage über den Zweck des Werkes und über die Inspirationsquelle fehlte, war die Verwirrung des Publikums noch größer. Hatte er das Werk für sein eigenes Begräbnis komponiert (wie er es wohl mal gesagt haben soll)? Oder war es (wie Sibelius es einer seiner Töchter anvertraute) eine Huldigung an Eugen Schauman, dem jungen Patrioten, der sich 1904 nach dem Mord an Bobrikov erschoss, der des Zaren allgemeiner Governor von Finnland war? Es ist jedoch erwiesen, daß Sibelius diesen Marsch "über allem erhaben" wissen wollte, und sich bemühte die Orchestrierung noch zu vervollkommen, und das mit soviel Liebe, als wäre es eine Sinfonie.

Der Trauermarsch gilt als das beste Werk einer Reihe von Arbeiten, an denen Sibelius Ende 1909 arbeitet, nach einem unvergeßlichen Ausflug mit seinem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt, nach Koli (an den Grenzen zu Karelia). Klettertouren von dem wunderschönen Pielinen See führten, über dicht bewaldete Hänge, zu den steinigten Höhen des Kolis, und die herrliche Aussicht barg auch Inspirationen für seine Sinfonische Dichtung, der "Der Berg" heißen wird. Aber diese Dichtung wird dann in ein noch größeres Werk Eingang finden, das sich in allen

kompositorischen Experimenten von 1909 bereits abzeichnete: in die Vierte Sinfonie. Eine Seite von Skizzen für den ersten Satz der Sinfonie trägt auch tatsächlich die Überschrift *'Marche éligiaque'*. Vielleicht war *In Memoriam* nichts weiter als eine vorbereitende Studie für die Sinfonie? Die mächtigen unterschwelligeren Geräusche zu Beginn des Werkes werden in der Sinfonie von 1911 dann kaum mehr zu hören sein, aber das erhabene, geschwungene Seitenthema, das *In Memoriam* später erklingt, kann mit dem Thema des langsamen Satzes der Vierten Sinfonie verglichen werden. Andere Stellen, wie die

hohen Holzbläsertriller und die eigenartigen Effekte der plötzlich in Stille einhaltenden Musik, sind alle auf die sinfonische Sprache von Sibelius aus dieser Zeit zurückzuführen. Was auch seine Gründe für und die entsprechende wunderbare rhetorische Geste in *In Memoriam* gewesen sein mögen, die Gedankenwelt von Sibelius war mit der Auswertung von tiefen inneren Erfahrungen durchdrungen.

© Peter Franklin

Übersetzung: Renate Maria Wendel
Sabine Schildknecht

Sibelius: Symphonies, La tempête, In Memoriam

Symphonie no 1, op. 39

Vers la fin des années 1890, plusieurs critiques finlandais conseillaient vivement à Sibelius d'abandonner le style rhapsodique de sa musique à programme, comme la Symphonie *Kullervo* (1892) ou les Quatre légendes de la suite *Lemminkäinen* (1896), et d'écrire une musique symphonique plus orthodoxe. L'abstraction germanique à la manière de Brahms semblait être alors l'idéal implicite. En réalité, malgré son manque de titres descriptifs, la Première symphonie, passionna l'auditoire d'Helsinki à sa création, avril 1899, parce que son contenu sentimental semblait parler en termes dramatiques des questions nationalistes d'actualité. Il faut dire que le Manifeste du Tsar Nicolas II, entré en vigueur en février, avait dépouillé le parlement finlandais de son pouvoir législatif et que cet événement restait omniprésent dans l'esprit des Finlandais, dominés d'une façon de plus en menaçante par la Russie. Sibelius avait dirigé lui-même la première exécution, et le concert s'était terminé par son œuvre chorale: *Le chant des Athéniens* – appel ouvert à la résistance, face à l'oppression. Sibelius n'encouragea jamais aucune interprétation narrative de sa symphonie, mais l'année précédant sa création, c'est-à-dire en 1898, il avait prévu d'écrire une musique à programme, inspirée en partie par Berlioz, dans laquelle il voulait évoquer le paysage finlandais et faire allusion au triomphe historique du christianisme finnois sur le

paganisme. Quel que soit son message caché, la Première symphonie (dont les modèles sont, en vérité, plus russes qu'allemands) marque une étape définitive dans la carrière de Sibelius, dont la réputation commença dès lors à s'étendre partout en Europe.

L'énergie absolue qui pénètre presque toute l'œuvre est brillamment contre-balancée, dès l'introduction, par le solo de clarinette, isolé et fragile. Son but est moins d'engendrer un motif du genre "Destinée-ou-Nature" que de permettre à l'auditoire de se plonger dans la musique avec calme et attention, pour que l'*Allegro energico* puisse éclater soudain en produisant le plus grand effet possible. Bien que l'impulsion, transmise par les instruments à vent, soit d'abord contenue dans une agitation confuse, elle la dépasse vite et le mouvement s'assortit rapidement de motifs secondaires. C'est vraiment une musique d'ouragan. Par contre, le second thème a pour traits l'accablement et un ton calme, peu nordique, plutôt exotique, dévolu aux bois. Il insiste sur une passivité immobile qui transporte au cœur même du mouvement l'opposition initiale entre le solo de clarinette et les matériaux de l'*Allegro energico*. La meilleure démonstration en est faite dans le passage de transition entre l'apogée glacé de la section de développement (lignes descendantes des bois au-dessus des cris rauques ascendants des cordes graves)

et la réapparition du second thème lyrique. Normalement le mouvement devrait évoluer vers une péroraison triomphante. Au lieu de cela, la partie accablée du second thème amorce une coda saisissante qui résout l'ambivalence entre le sol majeur et le mi mineur en adoptant définitivement le ton froid et insensible de mi mineur.

Au second mouvement, l'action symphonique dramatique et les grands éclats énergiques, comme s'il s'agissait d'une expérience ancienne, sont fermement marginalisés et réinterprétés dans un thème de forme quasi-rondo en mi bémol majeur. D'une mélancolie désenchantée, toute tchaïkovskienne, ce thème émerge sans arrêt d'interludes, d'une très large variété, pour insister pathétiquement sur une sorte de résignation. Mais tout cela est balayé par le *Scherzo* en ut majeur, dont la danse impétueuse, emmenée par des timbales folles, comporte une section genre trio en mi majeur qui le freine pour entrer dans le domaine, élégant et réfléchi, du ballet romantique. C'est seulement durant le finale, dont l'introduction est une reprise passionnée de la mélodie de la clarinette du commencement de la symphonie, que les principes statiques et dynamiques se réconcilient et adoptent une relation de causalité. *L'Allegro molto*, agité, culbute inexorablement vers le grand thème en ut majeur, *cantabile ed espressivo* dont le calme exaltant est d'une nature plus visionnaire qu'excitante ou évasive. L'exposition finale est aussi grandiose que l'eût souhaité tout jeune symphoniste des années 1890. Mais Sibelius (celui des symphonies ultérieures) dût percevoir le danger inhérent aux péroraisons présomptueuses; la musique reprend la tonalité de mi

mineur, et une conclusion sévère fait écho à celle du premier mouvement. Quelle que soit l'utopie qu'évoque le thème en ut majeur, nul ne l'a jamais connue, et les dernières pages de la symphonie nous ramènent rudement à la réalité.

Symphonie no 2, op. 43

Vers la trentaine, c'est-à-dire à la fin du 19^{ème} siècle, Sibelius composait avec tant de vigueur et d'originalité qu'il se bâtit une renommée de plus en plus solide en Europe; et, bien entendu, chacun de ses succès s'auréolait de fierté nationale, dans sa Finlande d'origine. La Seconde symphonie, malgré son héroïsme stoïque, malgré les équivalences, en textures musicales, des forêts sombres et des lacs brillants de paysages finlandais, fut écrite, dans ses grandes lignes, en Italie, pendant les vacances de 1901. Après des séjours fatigants à Berlin et à Leipzig, pris dans le tourbillon de la promotion, le compositeur avait besoin de détente. C'est pourquoi les voyages, la tension, les vastes espaces que l'on retrouve dans l'œuvre sont autant intérieurs qu'extérieurs dans leurs sous-entendus. La terre natale était rarement hors de l'esprit de Sibelius, mais à cette époque il se sentait déchiré entre, d'une part les responsabilités de l'équilibre familial (il avait une femme et de jeunes enfants) et, d'autre part, une attitude rappelant Byron qui remontait à sa jeunesse quelque peu décadente. L'identification à Don Juan qui défie la Mort et l'invite à sa table semble avoir influencé le lent mouvement de la Deuxième symphonie (annotés à un morceau on peut lire les mots: "Dans le jardin enchanté, lorsque Don Juan

est absent. *Balletto in minore...*"). Ce même penchant dut pousser le compositeur à abandonner subitement sa famille à Rapallo pour se précipiter à Rome, où il fut tout autant troublé par son mariage et par sa musique. Il acheva la Seconde symphonie en Finlande en 1901; la première exécution eut lieu en mars 1902.

Là où la Première symphonie (1899) avait fait preuve de maîtrise précoce sur les modèles russe et allemand, la seconde exploitait un territoire entièrement exclusif et propre à Sibelius. Au premier mouvement, le compositeur utilise la technique qu'il allait perfectionner dans ses œuvres suivantes, fondées sur les mythes et les coutumes des anciens bardes *Kalevala*; elle est ici adaptée avec un effet remarquable. La narration commence avec une assurance modeste qui se transmet mémorablement au prélude dans les accords des cordes. Leur partie supérieure dessine une figure ascendante en trois notes, de la troisième à la dominante en ré majeur; elle trouvera sa propre conclusion dans la grande mélodie du *Finale*. Au premier mouvement, la narration musicale nous emmène au loin, bien qu'elle ne dépende d'aucun drame romantique, conflit ou opposition: au contraire, ses éléments se montrent de plus en plus égaux en puissance et en valeur. Cependant, il faut attendre que tous soient réunis pour comprendre la signification du "second sujet", motif visionnaire, en forme d'oscillation passionnée sur deux notes et un bond descendant pour conclure. Après une progression en gradation ascendante jusqu'au point culminant de la section de "développement", la

réexposition fonctionne comme une coda étendue qui vient confirmer admirablement ce que nous avions déjà découvert.

Le mouvement lent, mystérieux et subtil, explore plus directement l'interdépendance entre l'obscurité et la lumière. La section d'ouverture, sombre, en ré mineur, contient la musique que Sibelius associait à Don Juan recevant la visite de la mort. La partie de l'*Andante sostenuto* visionnaire qui suit le redoutable point culminant de la première section est encore plus curieux. Cette musique, aux forts contrastes, écrite dans la tonalité calme et radieuse de fa dièse majeur, avait pour en-tête "Christus". Sa répétition en ré mineur, par la suite, jaillit d'une inspiration ténébreuse: celle qui caractérisera plus tard les œuvres de Sibelius.

Le scherzo et le *Finale*, liés entre eux, nous entraînent d'étendue en étendue de collines boisées vers des paysages musicaux de matériaux inspirés de grands espaces encore plus sauvages. Au scherzo figure la fameuse mélodie en trio et sa note d'ouverture répétée d'une manière obsessionnelle. Le *Finale* renferme un thème encore plus grand vers lequel semblait tendre tout le scherzo. Ses réapparitions structurent le *Finale* d'une manière telle que sa simplicité formelle sert à mettre en valeur l'échappée de soleil resplendissante de la conclusion, où la figure mélodique représentative de toute la symphonie, interprétée par les cuivres, revêt une incandescence radieuse.

Symphonie no 3, op. 52

Dans la succession des œuvres majeures de Sibelius,

la Troisième symphonie ne figure pas directement après la deuxième. La “fantaisie symphonique” *La fille de Pohjola* la précède. Sibelius écrit cette pièce descriptive, très colorée, en 1906, et il la mit au programme lors de la création, à Helsinki en septembre 1907, de la Troisième symphonie. En fait, le public l'accueillit avec plus d'enthousiasme que la nouvelle symphonie en trois mouvements, dont la conception révolutionnaire, et surtout la concentration par assimilation du scherzo-et-finale, semblent porter ombrage à la limpidité de structure qui lui vaudra plus tard sa célébrité. A l'époque, Sibelius, qui jouissait d'une grande renommée dans son pays et dont la photo était exposée dans plus d'une vitrine à Helsinki (un “cigare Sibelius” était même en vente dans certains magasins de la ville) se distanciat du style extravagant et des textures complexes de certains de ses contemporains européens tels Gustav Mahler et Richard Strauss. Avec la Troisième symphonie, Sibelius optait plutôt pour la “jeune classicisme de son ami, le compositeur et pianiste Ferruccio Busoni. Il semble, en effet, avoir abandonné l'étendard du nationalisme, ce nationalisme qui a inspiré ses compatriotes, au travers d'œuvres (comme *La fille de Pohjola*) puisant à la source de l'épopée finlandaise du *Kalevala*.

Mais Sibelius restait fasciné par toute forme d'expérimentation structurelle inhabituelle, et cette démarche résulte, ici, en une projection dynamique, dont les objectifs et les ruptures définissent l'architecture de cette composition. Le premier mouvement de la Troisième symphonie débute, sans

aucun prélude, par un thème résolument optimiste aux violoncelles et aux contrebasses. Il s'étoffe progressivement jusqu'à son plein épanouissement, et à ce moment, les sonorités se font amples et sont comme suspendues. Sibelius a une prédilection pour le quatrième degré haussé (fa dièse), et c'est par ce biais, qu'il met un terme à ce premier épisode. Le voyage musical se poursuit alors avec plus d'opiniâtreté, en si mineur (une tonalité peu traditionnelle pour un deuxième thème, dans un symphonie en ut majeur!). Le rythme se ralentit et l'on baigne un instant dans le mystère (des mouvements contraires de gammes *tranquillo* créent une légère dissonance), entre l'exposition et le développement. Cet épisode atteint un sommet d'intensité et de merveilleuse expressivité, au moment même où s'amorce la réexposition du thème initial; ceci est très caractéristique de Sibelius. Et toute césure est maintenant évitée jusqu'à celle qui marque le début de l'ample coda, qui ressemble à un hymne.

Dans le second mouvement apparaît un thème de danse, empreint d'une nostalgique élégance, dont l'apparente simplicité, lors de sa reprise sous forme de rondo, contraste avec la complexité de la coloration et de l'harmonisation de son accompagnement. L'écriture étrange, aux consonances archaïques, aux cordes et aux vents dans le premier épisode (qui réapparaît à la fin) et la fantaisie fugace du second forment d'énigmatiques interludes.

Dans l'*Allegro* de la conclusion, le scherzo et le finale se télescopent. Sibelius lui-même décrit ce procédé en ces termes: “la cristallisation d'idées

issues du chaos”. Le “chaos” est léger, aérien, dans le scherzo introductif. Le foisonnement d'idées n'est pas perçu comme une menace, mais plutôt comme l'excitant et toujours plus évident présage de la cristallisation que ces idées engendreront. Puis vient le dénouement, sous forme d'un thème puissant (*con energia*), proche de la marche, qui s'amplifie, sans discontinuer, jusqu'à atteindre son paroxysme dans la superbe conclusion en ut majeur.

© Peter Franklin

Symphonie no 4, op. 63

La Quatrième symphonie de Sibelius est, de toute évidence, la plus perfectionnée de ses sept symphonies; il semble donc naturel de s'interroger sur son langage musical et sur l'état d'esprit du compositeur pendant la gestation de l'ouvrage. La tristesse et l'austérité de la musique seraient nées de la peur qui habitait Sibelius après qu'on lui eut découvert une tumeur à la gorge en 1908. Or, s'il est certain que son état d'esprit fut sérieusement affecté, non seulement par le diagnostic, mais aussi par le manque d'alcool et de tabac, ayant du abandonner d'un coup boisson et cigare, il y a de bonnes raisons de croire – bien que Sibelius s'en fut défendu – que son voyage au Mont Koli, près du lac Pielinen, vers la fin de l'année 1909, joua aussi un rôle dans la genèse de la symphonie.

Mais les symphonies ne sont pas – de rares exceptions près – des dossiers de problèmes psychologiques ou des causeries de voyage. La complexité, la profondeur de la Quatrième

symphonie répondent à des préoccupations purement musicales et certainement aux préoccupations musicales des contemporains de Sibelius. Si les épreuves de la vie sont la voie d'accès à un monde étrange et nouveau, alors pour s'orienter dans ce monde, Sibelius dut se trouver forcé de recourir aux connaissances musicales. Sentant qu'il était attiré vers un genre de modernisme fondamental, purement personnel, il fit preuve d'une certaine hardiesse dans son entreprise.

Une grande partie de la symphonie baigne dans un genre de limbes psychologiques, glissant d'états d'âme indéterminés à des états d'âmes indéterminables. Musicalement traduit cela donne des tritons, qui peuvent, comme au début, rôder autour d'une centre tonal (la mineur, dans le cas cité), ou, comme dans le finale, communiquer, en une bitonalité virtuellement pure, une opposition irrécyclable. Téméraire, Sibelius renforce l'impression de désorientation en permettant à ses paragraphes de se rétrécir jusqu'à frôler l'aphorisme, et ce faisant il ne retient des modèles formels et coutumiers que les ombres. L'ordre des mouvements, ni lent ni rapide–rapide–lent–rapide est un autre moyen efficace de s'éloigner de la traditionnel – moyen que Chostakovitch et Prokofiev allaient plus tard élever au rang de principe.

Le premier mouvement montre que Wagner, celui de *Tristan et Isolde*, et de *Parsifal*, est l'un des ascendants de Sibelius; la musique de Tristan blessé, d'Amfortas blessé est une clé nécessaire pour comprendre le ton affligé de cette partie de la symphonie. La structure du mouvement est un

fantôme de sonate, mais avec une modification importante: la section de développement au lieu d'intensifier l'harmonie et le rythme, les endormirait plutôt.

Le mouvement suivant présente extérieurement l'apparence d'un scherzo, et intérieurement celle d'une sonate concentrée, ou peut-être d'un rondo de sonate. Cette fois-ci la modification est une mutation de l'idée dactylique (selon la poésie dactyle au pied formé d'une syllabe longue suivie de deux brèves), idée qu'expriment les violons et les altos trente secondes après le début, et qui devient un épisode si cauchemardesque que le mouvement s'étiole avant même d'atteindre la conclusion attendue. (Selon une supposition assez répandue, mais qui repose sur une lecture erronée de la structure, ce passage serait une section trio à laquelle le scherzo habituel ne succède point.)

Les deux derniers mouvements ont coûté un grand effort d'imagination à Sibelius. Le *largo* – un morceau de musique parmi les plus tristes qui soient – est construit avec la plus grande économie possible autour de l'idée de deux quintes adjacentes. Le finale reconnaît la force destructive du triton (susmentionné) et sort son "dard" en conséquence, mais à quel prix! Il aurait pu jaillir en apothéose, comme dans le *Roméo et Juliette* de Tchaïkovski, or il perd courage et doit se contenter du stoïcisme morose des gentes triades *mezzo forte* en la mineur – mais quelle conclusion remarquable à une symphonie surprenante!

© David Fanning

Symphonie no 5, op. 82

C'est au début des hostilités de la Première guerre mondiale que Sibelius conçoit la Cinquième symphonie, qu'il achèvera sous la forme que nous lui connaissons en 1919, un an après la fin de la guerre. A une célébrité, bien établie, s'est ajoutée au milieu de l'année 1914, le succès de la tournée en Amérique. Mais la satisfaction qu'en retire le compositeur ne l'empêche pas de voir, dès son retour en Finlande, que partout autour de lui l'horizon s'assombrit de plus en plus. Lorsque la révolution russe sème la guerre civile en Finlande, lorsque Sibelius doit subir dans sa maison à Järvenpää l'invasion des gardes rouges à la recherche de suspects "nationalistes", la peur alors s'ajoute à ses ennuis personnels, comme la fin forcée des relations avec son éditeur allemand, et renforce son jugement très pessimiste sur la situation en Europe.

La Cinquième symphonie semble, au départ, représenter le cheminement musical du compositeur vers une sorte de lumière spirituelle, qui évidemment lui échappe en ces jours difficiles:

... encore dans une combe profonde. Mais je commence à distinguer faiblement la montagne qu'indubitablement je vais devoir escalader... Pour un moment Dieu ouvre Ses portes et Son orchestre joue la Cinquième symphonie.

La vision créatrice de Sibelius et ses convictions religieuses ont les mêmes racines. Elles ont aussi en commun un sens mystique de la nature, à la fois obscurément troublant et révélateur de vérité éternelle. Mais pour Sibelius la vérité est moins liée à l'acceptation "des choses telles qu'elles sont" qu'aux

visions fugitives et redoutables de ce qu'elles peuvent devenir. Parfois, ce sont des visions d'une immense désolation; dans la Cinquième elles sont d'une lumière changeante.

La symphonie, initialement en quatre mouvements, eut sa première en 1915, au concert donné à l'occasion du cinquantième anniversaire de Sibelius. Puis elle subit deux phases de remaniement, qui se traduisent par une liaison entre les mouvements; elle devint alors ce que la partition éditée nomme bizarrement une "Symphonie en un mouvement". Mais aucune spéculation sur les divisions originales ne peut rendre justice aux qualités exceptionnelles de Sibelius qui réalise ce qui avait toujours été son intention dans le premier mouvement, dont le tempo s'accélère de *moderato* à *presto* par une série de changements de vitesse imperceptibles. Les vertueux classiques prétendirent, un certain temps, que la technique de Sibelius consistait à présenter des fragments d'idées thématiques, collés après coup pour constituer des expositions suffisamment conséquentes. Mais ce n'est pas cela du tout, en réalité il s'agit de refaire usage de ces fragments dans une série de contextes mouvants.

Le merveilleux début semble plus descriptif que symphonique; les premières notes sont pareilles aux rayons de soleil qui illuminent un paysage. Pourtant il serait faux de croire à l'impression de déploiement d'une longue introduction. Le discours symphonique a commencé; les ombres et les nuages intermittents qui passent sur le paysage, qui l'assombrissent avant de le quitter, sont les signes

extérieurs de ce discours, d'une subtilité profonde et cachée. Une figuration d'accompagnement, accentuée à bon escient, paraît deux fois sur le point de conduire, à l'apogée. Lorsque celui-ci est atteint, la nouvelle version radieuse du motif d'ouverture, confiée à la flûte, ressemble soudain à une réexposition de mouvement dont le développement serait passé quasi inaperçu. Ensuite la voie est ouverte à une musique à trois temps, qui se presse jusqu'à ce que les nuages, flottant par là, se transforment en un cortège dansant d'anges à trompettes.

L'*Andante* est un genre de danse plus lent, qui se comporte à la façon d'une mélodie dont les couplets se prêtent à des variations complexes. Mais le thème élégant, légèrement hésitant, aux poignantes dissonances en demi-tons dans les parties d'accompagnement, laisse deviner une touche de magnificence et un pathos semblable à celui de Tchaïkovski. Le mouvement se termine aussi tranquillement qu'il a commencé. Le fameux finale, au succès pleinement justifié, accomplit nerveusement, par deux fois, un voyage vers le grand thème chargé d'aspirations, sur un accompagnement majestueux confié aux cuivres. Avec la simplicité trompeuse d'une chanson populaire, il engendre une vision exceptionnelle d'immensité et de splendeur.

Symphonie no 6, op. 104

La Sixième symphonie, dont la première eut lieu en 1923, suit et précède de peu la Cinquième et la Septième. Elle fut conçue au cours d'une triste période, à la fin de la Première guerre mondiale; la

guerre civile avait éclaté (janvier 1918) dans une Finlande indépendante de nom seulement, mais agitée par les remous de la révolution russe. La célébrité européenne de Sibelius n'avait aucun effet sur les Gardes rouges. L'image que l'on s'est faite d'un Sibelius au naturel mystique, contemplatif, est due en grande partie à sa stratégie de fuite spirituelle devant le désordre qui se répandait dans le monde. Peut-être est-ce pour cette raison que les analyses justificatives du "conflit" tonal ne semblent pas mieux définir la Sixième symphonie que les propres qualificatifs du compositeur: "Sauvage et passionnée", ou différemment, "sombre et bucolique par contraste".

Le conflit, tel qu'on peut en juger au premier mouvement, se situe d'abord entre le caractère de l'introduction lente, génératrice du thème – presque Elgarien dans sa contemplation élégiaque – et la danse ensoleillée, légèrement ébauchée, de l'*Allegro* proprement dit, débordant d'exubérance juvénile. La structure appartient typiquement au Sibelius de la maturité, on ne peut en imaginer de plus concentrée. La réexposition implicite se distingue par un nouveau thème. La coda comprime drame et grandeur dans une succession d'aphorismes, comme si elle était l'œuvre d'un bouddhiste zen, maître en litote musicale. Tout aussi euphémique est la danse, lente et étouffante, du second mouvement, dans les épisodes duquel se cachent des ombres et des pressentiments étranges, balayés ensuite par l'autorité stridente du scherzo. Quelque chose des images de "voyages" et des poèmes symphoniques de jeunesse semble colorer les épisodes du genre trio,

dans lesquels les flûtes et la harpe s'emboîtent le pas en canon.

Le finale ouvre sur un thème antiphonal, du genre hymne, dont la forme dérive de l'introduction du premier mouvement. Suit encore une autre danse à la Sibelius; cette fois-ci, elle est plutôt brusque et lourde. Mais elle ne perd pas sa bonne humeur sous-jacente qui sera mise en valeur par l'énergie rythmique communicative, remarquable de la coda. Cette coda était à l'origine celle du thème d'ouverture, repris à présent, mais coincé entre la confirmation extravagante de ses affinités avec l'introduction du premier mouvement et une danse qui semble se précipiter tête baissée vers la lumière. Le caractère contemplatif du début de la Symphonie va finalement l'emporter dans une confrontation entre une série d'expressions passionnées des cordes, et une grande et complexe révélation. L'œuvre se termine paisiblement en ré mineur.

Symphonie no 7, op. 105

Sibelius acheva sa dernière symphonie, plus exactement sa "Fantasia Sinfonica", en 1924; mais lorsque la partition imprimée parut en 1925 elle portait le titre: Septième symphonie. Cette œuvre couronne la série des symphonies et poèmes symphoniques en un seul mouvement (*Tapiola*, le dernier de ceux-ci, suit de près la Septième symphonie). Sibelius avait commencé à réunir quelques idées dès 1918, alors qu'il travaillait simultanément au remaniement de sa Cinquième et de sa Sixième symphonie. A ce moment-là il voulait que la Septième: "en trois mouvements – le dernier

étant un 'rondo hellénique' – (exprime) joie de vivre et vitalité, avec des passages appassionato."

En fin de compte, le procédé de condensation qu'il avait employé pour modifier la Cinquième symphonie le poussa, dans la Septième, à abandonner complètement toute division en mouvements, bien qu'on puisse encore discerner, dans l'*Allegro molto moderato*, un "rondo hellénique", net, aux pas bien assurés. A l'instar du premier mouvement de la Cinquième, les traits principaux de la Septième sont d'une grande originalité. Les *adagios* qui encadrent le *Vivacissimo* – et ne sont point mentionnés dans les commentaires de 1918 – donnent à l'œuvre le caractère prédominant d'une contemplation solennelle. Le ton général est celui d'un hymne, d'une révélation, et il imprègne toute la symphonie. La Septième commence par une gamme ascendante et se termine par une glorification de la tonalité d'ut majeur comme on en a rarement entendu. Le puissant thème des trombones, qui finalement occupe la place qui lui revient dans la section de clôture, semble être destiné à des auditeurs venus d'ailleurs, de quelqu'ancien temps, de quelqu'ancien lieu. L'humeur n'est ni à l'optimisme ni au pessimisme. L'impression – juste – est celle d'un dernier mot prononcé au bord de l'éternité.

© Peter Franklin

La tempête, suite no 1, op. 109 no 2

La musique de théâtre, *La tempête*, composée à l'occasion de montage de la pièce (de Shakespeare) à Copenhague en 1925, est donc avec le poème

symphonique *Tapiola* la dernière œuvre importante de Sibelius avant le grand silence de ses longues dernières années. Elle illustre le style tardif du compositeur, en ce sens qu'elle est construite en longs paragraphes autour d'une région harmonique, orbitant au-dessus d'un accord tonique parfait, mais ne reposant pas nécessairement – jamais en fait – sur lui. En 1927, les trente-quatre numéros de la musique originale ont été réduits et réorganisés en deux suites de concert. Ainsi l'"Intrada", "une musique extravagante" pour la scène où Prospero renonce à sa magie, était à l'origine le no 32. La "Berceuse" – Prospero endort Miranda – était le no 2. Placer l'"Intrada" avant-ci entraîne une plaisante modulation, de l'ut majeur de la "Scène" précédente (où Prospero et Ariel lancent les chiens sur Stephano, Trinculo et Caliban) au mi bémol mineur de la "Berceuse", qui sera aussi la destination tonale de l'orage à la Berlioz qui conclut la suite.

© David Fanning

In Memoriam, op. 59

In Memoriam (1909), marche funèbre orchestrale saisissante, n'a jamais tenu beaucoup de place dans le cœur des admirateurs de Sibelius. On l'a toujours tenue pour un dérivé d'autres musiques, en particulier de celle de Mahler: même style funéraire que le lied *Der Tamboursg'sell* (Le petit tambour) (1901) ou que le premier mouvement de la Cinquième symphonie (créée en 1904). Sibelius fut accusé d'utiliser une rhétorique mahlérienne pour ce qu'elle était et non à façon de son initiateur, comme

les acteurs d'un grand drame de la musique, aux comportements faits d'opposition et d'influence réciproques. Le manque de toute déclaration précise quant à l'œuvre, ses objectifs, ses sources d'inspiration n'a fait qu'ajouter à la confusion des mélomanes. Fut-elle conçue par Sibelius à un moment où il pensait à ses propres funérailles? (il semble l'avoir suggéré une fois). Ou était-elle réellement destinée (comme le compositeur l'aurait confié à une de ses filles) à rendre hommage à Eugen Schauman, le jeune patriote qui se tira un coup de fusil en 1904 après avoir assassiné Bobrikov, le gouverneur général, représentant du Tsar en Finlande? Une chose est certaine: Sibelius a voulu écrire une œuvre "de larges proportions" et s'est efforcé de perfectionner son orchestration avec autant de soin que s'il s'était agi d'une partie symphonique.

On comprend mieux la situation si on place cette œuvre, achevée, de Sibelius dans le cadre des œuvres sur lesquelles il travaillait vers la fin de l'année 1909. Il avait effectué un séjour mémorable à Koli (sur la frontière carélienne) en compagnie de son beau-frère, le peintre Eero Järnefelt. Ils avaient escaladé les pentes boisées au-dessus du magnifique lac Pielinen, jusqu'aux hauteurs rocailleuses surplombant Koli. Le superbe panorama avait inspiré au compositeur des idées pour un poème symphonique qu'il pensait intituler "La montagne". Mais ses idées incorporées

dans un œuvre de plus grande envergure, celle qui se dessine derrière tous les essais de composition en 1909: la Quatrième symphonie. De fait, une page de notes pour le premier mouvement de la symphonie porte l'inscription révélatrice: *Marche élégiaque* (en français). Il semblerait alors que *In Memoriam* ne soit rien d'autre qu'une étude symphonique préliminaire. Les grondements et grommellements puissants de ses mesures d'introduction auraient pu être raffinés à un degré proche de l'élimination au moment de la naissance de la symphonie en 1911. Par contre, il demeure sûrement des éléments de comparaison entre le thème subsidiaire, majestueux, en forme d'arche, qui se présente plus loin dans *In Memoriam* et le thème du mouvement lent de la Quatrième. Ailleurs, les trilles aigus des bois et les curieux effets, dus au silence soudain de la musique, font tous partie du langage dont se servait le compositeur à l'époque. Quelles que soient les raisons qui aient pu conduire Sibelius à couvrir *In Memoriam* d'honneurs civiques et à lui donner les apparences rhétoriques et funestes appropriées, son esprit était accaparé uniquement par l'exploration de profonds sentiments intérieurs.

© Peter Franklin

Traduction: Paulette Hutchinson
Marie-Françoise de Meeus

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept-up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details telephone (00 44) (0) 1206 225225 for Chandos Direct.

Executive producer Brian Couzens

Producers Claus Due (Symphony Nos 1, 3); Michael Petersen (other works)

Sound engineers Lars S. Christensen (Symphony Nos 1, 5-7); Jørn Jacobsen (other works)

Sound supervisors Ralph Couzens (Symphony Nos 2, 4-7, *The Tempest*)

Artistic director Per Erik Veng

Recording venue Danish Radio Concert Hall, Copenhagen; 20-23 August 1990 (Symphony No. 2); 26 September 1990 (*In Memoriam*); 2-3 November 1990 (Symphony No. 4, *The Tempest*); 25-27 February 1991 (Symphony No. 6); 30-31 August 1991 (Symphony No. 5);

15 November 1991 (Symphony No. 7); 28-29 February 1992 (Symphony No. 3); 3-4 April

1992 (Symphony No. 1)

Cover Photo by Mel Allen, courtesy of Images, London

Design Guy Lawrence

Booklet typeset by Dave Partridge

© 1991, 1992 Chandos Records Ltd

© 1996 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU

SIBELIUS: SYMPHONIES/THE TEMPEST/IN MEMORIAM

CHANDOS DIGITAL 4-disc set **CHAN 7054(4)**

DANISH NATIONAL RADIO SYMPHONY ORCHESTRA/SEGERSTAM

Jean Sibelius (1865–1957)

COMPACT DISC ONE		TT 74:55
1 - 4	Symphony No. 1, Op. 39	42:58
5 - 7	Symphony No. 3, Op. 52	31:47
COMPACT DISC TWO		TT 69:32
1 - 4	Symphony No. 2, Op. 43	47:07
5	Symphony No. 7, Op. 105	22:14
COMPACT DISC THREE		TT 74:55
1 - 4	Symphony No. 4, Op. 63	39:51
5 - 7	Symphony No. 5, Op. 82	34:56
COMPACT DISC FOUR		TT 70:24
1 - 4	Symphony No. 6, Op. 104	31:38
5 - 13	The Tempest, Suite No. 1, Op. 109 No. 2	24:52
14	In Memoriam, Op. 59	13:38

Danish National Radio Symphony Orchestra
Leif Segerstam



This recording was produced in cooperation with the Danish Broadcasting Corporation

(DDD)

CHANDOS

CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester - Essex - England

© 7038

© 1991, 1992 Chandos Records Ltd. © 1996 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

CHAN 7054(4)