

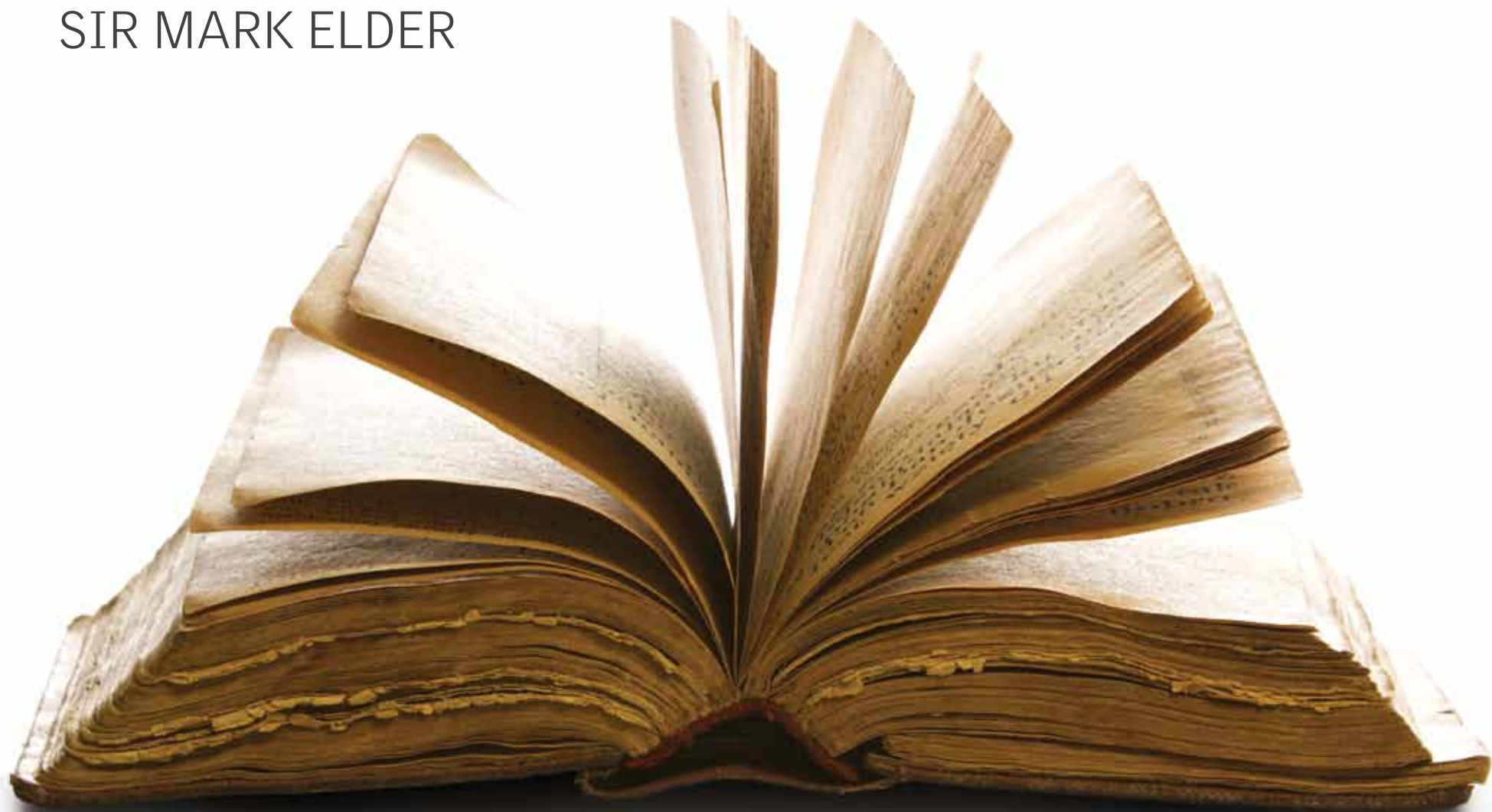
HALLÉ

SYMPHONY NO.5 IN E FLAT

SYMPHONY NO.7 IN C

EN SAGA

SIR MARK ELDER



## JEAN SIBELIUS (1865–1957)

### SYMPHONY NO.5 IN E FLAT, OP.82

1. *I Tempo molto moderato – Allegro moderato (ma poco a poco stretto) – Presto – Più presto* .....13.25
2. *II Andante mosso, quasi allegretto* ..... 8.25
3. *III Allegro molto*..... 8.50

### 4. SYMPHONY NO.7 IN C, OP.105

*Adagio – Vivacissimo – Adagio – Allegro molto moderato – Vivace – Presto – Adagio*.....22.34

5. **EN SAGA: SYMPHONIC POEM OP.9**..... 17.40

TOTAL TIMING.....72.13

## HALLÉ

MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER CBE

LEADER LYN FLETCHER

PERMANENT GUEST LEADER PAUL BARRITT

[WWW.HALLE.CO.UK](http://WWW.HALLE.CO.UK)

Track 1–3 pub. Wilhelm Hansen

Track 5 pub. Breitkopf & Härtel

## JEAN SIBELIUS (1865-1957)

### SYMPHONY NO.5 IN E FLAT MAJOR, OP.82

Few composers have responded so vividly to the sounds of nature as Sibelius. Birdcalls (particularly those of swans and cranes), the buzzing of insects, the sounds of wind and water all fascinated him; at times he seems to have heard something mystical in them. It was the sight and sound of swans that inspired what is perhaps the most famous theme in Sibelius's Fifth Symphony: the swinging horn motif in the finale. He recorded the moment in his diary entry for 21 April 1915:

*'Today at ten to eleven I saw 16 swans. One of my greatest experiences! Lord God, what beauty! They circled over me for a long time. Disappeared into the solar haze like a gleaming silver ribbon. Their call the same woodwind type as that of cranes, but without tremolo. The swan-call closer to the trumpet ... A low refrain reminiscent of a small child crying. Nature mysticism and life's angst! The Fifth Symphony's finale-theme: legato in the trumpets!'*

As so often in art, things turned out rather differently when the ideas were finally set out on paper. The theme isn't given to the trumpets until near the end of the symphony, where the tempo broadens to prepare for the long, arduous final crescendo – Sibelius marks it *nobile* (noble). But it is clear from his diary entries that, throughout the composing process, Sibelius continued to think of this wonderful theme as the 'Swan Hymn'. Listening to its first appearance in the last movement, it's tempting to hear the swinging horns as the swans' huge wings slowly beating, the woodwind melody above it as their singing and the long decrescendo after the magical modulation (from the home key of E flat to C) as the point at which the birds cease their circling and disappear towards the sun 'like a gleaming silver ribbon'.

But, as for 'life's angst', there is a good deal less of that in the Fifth Symphony than there is in the gloomy, haunted Fourth – in fact, the Fifth has been described as Sibelius's 'Eroica' (it even shares its home key with Beethoven's 'Heroic' Symphony). But there are moments when the Fifth does seem to recollect the pain and dark introspection of the previous symphony: in the grinding dissonances of the final crescendo (after the appearance of the 'Swan Hymn' on the trumpets) and in the sombre,

plaintive bassoon solo at the heart of the first movement. It isn't all solar glory – which is one reason why the final triumph is so convincing: the symphony has had to struggle to achieve it. Composing the Fifth Symphony was a struggle too. It took Sibelius at least five years to bring it to the form in which we know it today, after two major revisions.

A wonderfully pregnant horn theme sets the *Tempo molto moderato* first movement in motion. Two huge crescendos grow organically from this, each one culminating in a thrilling two-note trumpet call. Then shadows fall: eerily rustling strings and a plaintive bassoon solo. In the first version of the symphony (1915) the first movement ended soon after this, to be followed by a faster *scherzo*. But then Sibelius had the idea of making the *scherzo* emerge from the *moderato*. The result is one of the most awe-inspiring transitions in all music, as another elemental crescendo begins; the original horn theme returns on trumpets; then – almost imperceptibly at first – the music starts to move faster and faster. By the time we reach the final *Più presto*, the energy and pace are electrifying – a musical experience close to shooting the rapids on a mountain torrent. And yet the whole process is completely seamless and organic; following its growth is like watching a speeded-up film of a plant growing from seed to full flower.

After this, the *Andante mosso* offers a degree of relaxation. On one level, it can be enjoyed as a set of variations on a folk-like theme, heard at the beginning on pizzicato strings and flutes. But there are tensions beneath the surface, momentarily emerging in woodwind cries above ominous timpani rolls or in the menacing brass crescendos near the end of the movement.

The *Allegro molto finale* begins as a rapid airborne dance for tremolando strings, to which woodwind, horns and timpani add occasional touches of darker colouring. Then the 'Swan Hymn' emerges in full glory on horns, soon joined by high singing woodwind. More or less the whole of this music is repeated on muted strings, now in a distant key (G flat), with the birdsong on hushed flutes and clarinet. Then the tempo broadens and the mood becomes tense and expectant until the 'Swan Hymn' returns gloriously on trumpets, quiet at first, but growing in intensity as the dissonant final crescendo begins. For a moment, 'life's angst' prevails, but pain and struggle are soon rewarded with a glowing

apotheosis of the ‘Swan Hymn’ and, finally, six sledgehammer chords of victory for full orchestra.

## **SYMPHONY NO.7 IN C MAJOR, OP.105**

Uncertainty and depression returned to torment Sibelius when he came to write his Seventh Symphony – officially his last work in this form, although it now seems more than likely that he finished an Eighth Symphony at some time in the 1930s, and that the manuscript ended up on the bonfire, a victim of Sibelius’s escalating self-doubt. Diary entries at the time he was working on the Seventh show how Sibelius’s mood swung between extremes:

3 October 1923: *‘Life for me is over ... That dreadful depression - which Aino [Sibelius’s wife] cannot understand but which I have inherited. It’s this timidity, or the fact that I lack self-confidence, that means that Aino and the children never get enough support in life.’*

23 October 1923: *‘What unbearably difficult times I have gone through these days! Perhaps the darkest of my life.’*

31 October 1923: *‘Working on the new piece. Am in wonderful spirits. Life is rich and profound.’*

Interestingly, Sibelius refers to ‘the new piece’, not ‘the new symphony’. When the Seventh Symphony first appeared, it bore the title *Fantasia sinfonica* – as had the 1906 tone-poem *Pohjola’s Daughter*. In revising his Fifth Symphony five years earlier, Sibelius had momentarily considered dropping the last two movements and publishing only the first movement under the same title. Fortunately for us, he changed his mind. But one can understand his doubts when he came to what we now know as the Seventh Symphony, although when it was first conceived, as early as 1918, he had clearly thought of it as symphonic: *‘The VIIth symphony. Joy of life and vitality mixed with appassionato passages. Three movements - the last of them a “Hellenic” rondo.’* And, while rehearsing the completed work in 1924, the composer felt able to write: *‘A great success. There is no denying it: my new work is one of the best. Tone and colour both powerful ...’*

Symphonies in one movement were still relatively rare in the 1920s,

and the most striking example - Schoenberg’s First Chamber Symphony of 1906 (arranged for orchestra in 1922) - retains sections that can be easily identified with the traditional symphonic first movement, scherzo, slow movement *etc.* Sibelius’s Seventh is radically different. One of its most impressive features is its seamlessness. As in the much-admired first movement of the Fifth Symphony (really a *moderato* and an accelerating *scherzo* fused into one), it’s hard to say where one movement begins and another ends, or even if one should talk of ‘movements’ at all.

The long *Adagio* that begins the Seventh - with the noble trombone theme at its climax - eventually begins to move faster: almost imperceptibly at first, but then with steadily increasing momentum. This eventually turns into a rapid *Vivacissimo* – a *scherzo*? But then the dancing string figures become smoother, and the grand trombone theme is heard again, now in the minor. The effect is like hearing two tempos at once or, more pictorially, like glimpsing a great mountain through hurtling storm-clouds. At its climax, this central *Adagio* again begins to move forwards and, almost before we realise it, we have entered an *Allegro molto moderato*. Just when it seems that this has stabilised into a new movement, there is a short pause, before the music lurches forwards, a *Vivace* leading to a long *Presto crescendo* with pounding, pulsating strings. At its height, the trombone theme returns, now in the original luminous C major. This provokes an elemental climax, with a thrilling whoop on the horns at its high point. Gradually the strings wind the music down - now there’s no doubt that the tempo is *Adagio* again. After a brief reminiscence of the trombone theme (horns again) the music builds to its magnificent close – a rock-like crescendo, underlined by brass and timpani, and an impassioned resolution in C major from the strings.

Sibelius may not have thought of this as his last symphony at the time he wrote it, but, if he had wanted to make a memorable farewell gesture to the medium he mastered so gloriously, he could hardly have bettered this.

## EN SAGA: SYMPHONIC POEM, OP.9

In 1809 Finland passed from Swedish to Russian hands, and it did not gain independence from Russia until 1917. At first, the Finnish language was more or less forbidden, although Finnish literature did begin to appear in the later 19th century. Slowly the language gained respectability, but only in 1902 was it given an equal status to Swedish. Meanwhile, with Russia threatening to abolish Finnish autonomy altogether, Russian culture and bureaucracy were increasingly foisted upon the Finns. It was against this background that Sibelius reached artistic maturity as a composer.

Although he came from a Swedish-speaking family, Sibelius's fascination with the *Kalevala*, an 1835 compilation of all known Finnish folk legends, prompted him during the 1890s to immerse himself in Finnish language and culture. Soon after returning in 1891 from musical studies in Vienna and Berlin, he began work on the symphonic poem *En Saga* ('A Fairy Tale'), which he completed in 1892, although he withdrew the original score after conducting its first performance in Helsinki the following year, and the work is almost always heard today in the revised version that he made in 1902.

Despite its title, with its echoes of ancient Scandinavian epic poems, this musical 'fairy tale' tells no specific story. In later years Sibelius claimed that the work's atmosphere was a revelation of his own character: if so, this is surely a journey of a soul through a supernatural landscape. At the same time, as Sibelius's first important score to reveal a distinctively Finnish character, *En Saga* was the work with which the national music of Finland became an artistic entity.

A horn motif heralds the first main idea, hinted at by the trumpet before appearing in full in the bassoons, cellos and basses. This is a characteristic melody of great melancholy and nobility, inspired by the Finnish folk music that Sibelius had studied with such enthusiasm, though not directly borrowed from it. The melody carries the music forwards with passion, growing to a climax in which all four horns are required to play notes *chiuso* – stopped with the hand – which gives a particularly metallic, brassy effect. Out of the remains of this melody grows the next theme, a simple but rhythmically-charged song on the

violas, which Sibelius alternates and contrasts with a strongly accented string chant of initially martial character. A violently rhythmic passage for full orchestra announces the triumphant return of the first main idea in the horns, building unremittingly to a sustained climax dominated by the brass. After a reflective melody shared between the two oboes, it is left to the clarinet to present the main idea in its simplest and most poignant guise, and to direct the work towards its tranquil close.

Stephen Johnson © 2015

**JEAN SIBELIUS (1865-1957)**

**SYMPHONIE N° 5 EN MI BÉMOL MAJEUR OP.82**

Rares sont les compositeurs qui comme Sibelius ont puisé autant d'inspiration dans les sonorités de la nature. Les chants d'oiseaux (en particulier ceux des cygnes et des grues), le bourdonnement des insectes, le souffle du vent et le murmure de l'eau, tout cela le fascinait ; parfois, on dirait même qu'il y entendait quelque chose de mystique. C'est en voyant et entendant des cygnes que lui vint l'inspiration de ce qui est sans doute le thème le plus célèbre de sa Symphonie n° 5 : le motif de cor ondoyant du finale. Voici ce qu'il écrivit à ce sujet dans son journal le 21 avril 1915 :

*« Aujourd'hui, entre dix et onze heures, j'ai vu seize cygnes. L'une de mes expériences les plus émouvantes ! Dieu du ciel, quelle beauté ! Ils ont tournoyé au-dessus de moi pendant un long moment, puis ont disparu dans les nuées ensoleillées comme un ruban d'argent scintillant. Leur appel ressemble à celui des grues, un son qui rappelle des instruments à vent de la famille des bois, mais qui est dénué de tremolo. Le chant des cygnes est plus proche de celui de la trompette (...) Un sourd refrain qui fait penser aux pleurs d'un petit enfant. Le mysticisme de la nature et l'angoisse de la vie ! C'est le thème du finale de la Cinquième Symphonie : un legato de trompettes !! »*

Comme cela se produit pour toutes les formes d'art, le résultat fut assez différent une fois les idées couchées sur le papier. Le thème n'est pas confié aux trompettes avant la fin de la symphonie, moment où le tempo s'élargit pour introduire le laborieux crescendo final – Sibelius note l'indication « nobile » (noble), mais il est clair, à lire son journal, que pendant tout le processus de composition, il avait gardé ce merveilleux « Hymne des cygnes » en tête. En écoutant sa première intervention dans le dernier mouvement, on est tenté d'entendre, dans les phrases chaloupées des cors, les cygnes qui battent lentement de leurs immenses ailes ; la mélodie des bois qui les surplombe est leur chant, et le long decrescendo qui suit la modulation magique (de la tonalité initiale de mi bémol majeur vers ut majeur) marque l'instant où les oiseaux cessent de décrire des cercles dans le ciel et s'éloignent dans la direction du soleil « comme un ruban d'argent scintillant ».

Toutefois, pour ce qui est de « l'angoisse de la vie », on en décèle bien moins dans la Cinquième Symphonie que dans la Quatrième, morose et tourmentée – de fait, la Cinquième a été décrite comme l'« Eroica » de Sibelius (sa tonalité est d'ailleurs la même que la Troisième Symphonie de Beethoven). Pourtant, il y a des passages où la Cinquième semble vraiment se remémorer la douleur et la sombre introspection de la symphonie précédente : dans les dissonances grinçantes du crescendo final (après l'apparition de l'« Hymne des cygnes » aux trompettes) et dans le solo de basson sombre et plaintif qui se trouve au cœur du premier mouvement. Tout n'est pas glorieux et solaire – ce qui est une des raisons qui rendent le triomphe final si convaincant ; en effet, la symphonie a dû se battre pour vaincre. La composition de la Cinquième, elle aussi, a été une lutte de longue haleine : Sibelius a mis au moins cinq ans à lui donner la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, et entre-temps, il lui a fait subir deux révisions approfondies.

Un thème de cor merveilleusement évocateur donne son impulsion au premier mouvement, marqué *Tempo molto moderato*. Deux crescendos imposants en découlent organiquement, chacun d'eux culminant dans un saisissant appel de trompette sur deux notes. Puis les ténèbres s'instaurent, avec d'inquiétants bruissements de cordes et un solo de basson plaintif. Dans la première version de la symphonie (1915), le premier mouvement s'achevait peu après cet épisode et était suivi d'un scherzo plus rapide, mais Sibelius eut alors l'idée de laisser le scherzo émerger du moderato. Ce qui en résulte est l'une des transitions musicales les plus impressionnantes qui soient. Un nouveau crescendo élémentaire se fait jour, le thème de cor initial reparait aux trompettes, puis – de manière presque imperceptible d'abord – la musique commence à prendre de plus en plus de vitesse, si bien qu'une fois atteint le *Più presto* final, l'énergie et l'allure de la musique sont électrisantes, un peu comme si on dévalait les rapides d'un torrent de montagne. Et pourtant, tout le processus est entièrement homogène et organique ; en suivant son évolution, on a l'impression de regarder une plante pousser en accéléré, depuis la graine jusqu'à la fleur.

Après cela, l'*Andante mosso* apporte une certaine détente. De prime abord, on peut y apprécier une série de variations sur un thème aux accents populaires, énoncé au début par les cordes pizzicato et les

flûtes. Toutefois, des tensions couvent sous la surface, émergeant en exclamations fugaces des bois au-dessus de roulements de timbales de mauvais augure, ou encore dans les crescendos menaçants des cuivres alors que le mouvement touche à sa fin.

Le finale *Allegro molto* commence comme une vive danse aérienne pour cordes tremolando, à laquelle les bois, les cors et les timbales ajoutent quelques touches de couleurs plus sombres. Puis, l'« Hymne des Cygnes » apparaît dans toute sa splendeur aux cors, bientôt rejoints par des bois au chant aigu. Toute cela est plus ou moins répété par les cordes avec sourdine, désormais dans une tonalité éloignée (sol bémol), ponctuée par les chants d'oiseaux étouffés des flûtes et de la clarinette. Puis le tempo s'élargit et l'atmosphère devient tendue, dans l'expectative, jusqu'au retour radieux de l'« Hymne des Cygnes » aux trompettes, paisibles d'abord, puis gagnant en intensité à mesure que débute le crescendo dissonant final. L'espace d'un instant, c'est « l'angoisse de la vie » qui prend le dessus, mais la douleur et la résistance ne tardent pas à être récompensées par une éblouissante apothéose sur l'« Hymne des Cygnes » et, pour finir, par six accords massifs et victorieux joués par l'orchestre au grand complet.

## **SYMPHONIE N° 7 EN UT MAJEUR OP. 105 (1924)**

L'anxiété et la dépression revinrent tourmenter Sibelius lorsqu'il entreprit d'écrire sa Septième Symphonie – officiellement son dernier ouvrage de ce type, même s'il semble aujourd'hui plus que probable qu'il ait mené à bien une Huitième Symphonie au cours des années 1930 et que le manuscrit ait fini au feu, victime des doutes personnels de plus en plus paralysants du compositeur. Ce qu'on peut lire dans son journal à l'époque où il travaillait à la Septième montre quels paroxysmes ses sautes d'humeur pouvaient atteindre :

3 octobre 1923 : « *Pour moi, la vie est finie (...). Cette abominable dépression qu'Aino [l'épouse de Sibelius] ne peut pas comprendre, mais dont j'ai hérité. C'est à cause de cette timidité, ou de mon manque d'assurance, que les existences d'Aino et des enfants ne bénéficient jamais d'un appui suffisant.* »

23 octobre 1923 : « *Quelles heures atroces, intolérables, j'ai traversées ces jours-ci ! Sans doute les plus noires de ma vie.* »

31 octobre 1923 : « *Je travaille sur le nouveau morceau. Suis d'une humeur merveilleuse. La vie est riche et profonde.* »

Il est intéressant de relever que Sibelius parle d'un « nouveau morceau » et non d'une « nouvelle symphonie ». Quand la Septième parut pour la première fois, elle portait le titre de *Fantasia sinfonica* – tout comme le poème symphonique de 1906 La fille de Pohjola. Alors qu'il révisait sa Cinquième Symphonie cinq ans auparavant, Sibelius avait pendant un temps envisagé d'abandonner les deux derniers mouvements et de ne publier que le premier, sous le même titre. Heureusement pour nous, il changea d'avis, mais on peut comprendre ses doutes quand il aborda ce que nous connaissons aujourd'hui comme la Septième Symphonie, même si lors de sa genèse, dès 1918, il la considérait clairement comme une pièce symphonique : la VIIe symphonie. Joie de vivre et vitalité mêlées à des passages appassionato. Trois mouvements, dont le dernier est un rondo « hellénique ». Et pendant les répétitions de l'œuvre achevée en 1924, le compositeur se sentit capable d'écrire : « Une grande réussite. Inutile de le nier, mon nouvel ouvrage est l'un de mes meilleurs. Les sons et les coloris sont d'une grande puissance... »

Dans les années 1920, les symphonies en un seul mouvement étaient encore relativement rares, et l'exemple le plus frappant – la Première Symphonie de chambre de Schönberg de 1906 (arrangée pour orchestre en 1922) – comporte des sections que l'on peut toujours aisément assimiler aux composantes traditionnelles de la symphonie : premier mouvement, scherzo, mouvement lent, etc. La Septième de Sibelius, quant à elle, est radicalement différente. L'un de ses traits les plus frappants est son homogénéité dans la continuité. Comme dans le premier mouvement, très admiré, de la Cinquième Symphonie (qui est en fait un moderato et un scherzo en accélération fondus en un seul élément), il est difficile de dire où commence un mouvement et où un autre se termine ; d'ailleurs, on ne sait même pas s'il est vraiment possible de parler ici de « mouvements ».

Le long *Adagio* qui ouvre la Septième – et culmine sur le noble thème de trombone – finit enfin par prendre de la vitesse. C'est d'abord une

accélération imperceptible, mais ensuite l'élan est de plus en plus marqué et le tout se transforme enfin en un leste *Vivacissimo* – serait-ce un *scherzo* ? Mais c'est alors que le dessin dansant de cordes s'adoucit, et on entend à nouveau le grandiose thème de trombone, cette fois en mineur. Cela donne l'impression d'entendre deux tempos simultanés ou, comparaison plus imagée, d'apercevoir une énorme montagne entre des nuages d'orage qui défilent à toute allure. Lorsqu'il atteint son apogée, cet *Adagio* central se remet en marche, et avant même de nous en rendre compte, nous voilà entrés dans un *Allegro molto moderato*. Juste au moment où il semblait que les choses s'étaient stabilisées en un nouveau mouvement, la musique marque une courte pause puis se précipite en avant, dans un *Vivace* qui débouche sur un long crescendo *Presto* scandé par les massives pulsations des cordes. Le thème de trombone reparait au point culminant, revenu à la lumineuse tonalité d'ut majeur originale. Tout cela provoque un climax élémentaire, avec une saisissante interjection des cors au moment le plus intense, puis les cordes apportent un apaisement progressif – plus de doute, le tempo est maintenant redevenu un *Adagio*. Après une brève réminiscence du thème de trombone (encore une fois confié aux cors), la musique progresse vers sa magnifique conclusion – un crescendo rocailleux, souligné par les cuivres et les timbales, et une résolution passionnée en ut majeur apportée par les cordes.

Sibelius ne considérait peut-être pas son ouvrage comme son ultime symphonie à l'époque où il l'écrivit, mais s'il avait souhaité de faire de mémorables adieux à cette forme qu'il maîtrisait désormais à la perfection, il lui aurait été difficile de se surpasser.

## EN SAGA, POÈME SYMPHONIQUE OP.9

En 1809, la Finlande passa des mains de la Suède à celles de la Russie et n'accéda à l'indépendance qu'en 1917. Au départ, l'usage du finnois était plus ou moins interdit, même si la littérature finnoise commença effectivement à émerger à la fin du XIXe siècle. La langue finnoise acquit lentement ses lettres de noblesse, mais c'est seulement en 1902 qu'un statut équivalent à celui du suédois lui fut octroyé. Entre-temps, alors que la Russie menaçait d'abolir entièrement l'autonomie finnoise,

les Finlandais se voyaient progressivement imposer la culture et la bureaucratie russes. C'est dans ce contexte que Sibelius parvint à sa maturité artistique de compositeur.

Bien qu'il provînt d'une famille où l'on parlait suédois, Sibelius était fasciné par le Kalevala, épopée parue en 1835 qui rassemblait toutes les légendes finnoises connues ; c'est ainsi que pendant les années 1890, il se plongea dans la langue et la culture finnoises. Revenu dans son pays en 1891 après avoir étudié la musique à Vienne et à Berlin, il ne tarda pas à s'atteler à la composition du poème symphonique *En Saga* (« Conte de fées »), qu'il acheva en 1892. Toutefois, il retira sa partition originale de la circulation après l'avoir créée à Helsinki l'année suivante, et aujourd'hui, on exécute presque toujours la version révisée qu'il réalisa en 1902.

Malgré son titre, qui évoque les anciennes épopées scandinaves, ce « conte de fées » musical ne raconte pas d'histoire particulière. Plus tard, Sibelius devait déclarer que l'atmosphère de l'ouvrage révélait son propre caractère : si tel est le cas, il s'agit manifestement du voyage d'une âme à travers un paysage surnaturel. Dans un même temps, comme il s'agit de la première partition importante de Sibelius et que son identité est distinctement finnoise, *En Saga* fut l'œuvre grâce à laquelle la musique nationale de la Finlande devint une entité artistique à part entière.

Un motif de cor annonce la première idée principale, suggérée par la trompette fait allusion avant d'apparaître intégralement aux bassons, violoncelles et contrebasses. C'est là une mélodie caractéristique, profondément mélancolique et d'une grande noblesse, inspirée par la musique populaire finnoise que Sibelius avait étudiée avec tant d'enthousiasme, même s'il ne lui fait pas d'emprunt direct. La mélodie imprime à la musique un élan passionné, parvenant à un apogée où les quatre cors doivent jouer des notes *chiuso* – bouchées avec la main – ce qui produit un effet particulièrement métallique et cuivré. Des vestiges de la mélodie s'élève le thème suivant, chant simple mais fortement rythmé confié aux altos ; Sibelius le fait alterner et l'oppose à une litanie de cordes très marquée dont le caractère initial est résolument martial. Un passage violemment rythmique pour l'orchestre au complet annonce le retour triomphal de la première idée principale aux cors, qui progresse



inéluçtablement vers un climax soutenu, dominé par les cuivres. Après une mélodie songeuse que se partagent les deux hautbois, c'est à la clarinette qu'il revient de présenter l'idée principale sous sa forme la plus épurée et la plus poignante, et de mener l'ouvrage vers sa paisible conclusion.

Stephen Johnson

Traductions françaises de David Ylla-Somers

## **JEAN SIBELIUS (1865–1957)** **SINFONIE NR. 5 IN ES-DUR, OP. 82**

Nur wenige Komponisten haben sich so stark von den Klängen der Natur inspirieren lassen wie Sibelius. Er war fasziniert von Vogelstimmen (insbesondere von Schwänen und Kranichen), dem Schwirren von Insekten, Geräuschen von Wind und Wasser; mitunter meint man, er habe etwas Mystisches darin vernommen. Der Anblick und die Rufe von Schwänen gaben die Anregung für das vielleicht berühmteste Thema in Sibelius' Fünfter Sinfonie: das wiegende Hornmotiv des Finales. Er hielt den Augenblick in einem Tagebucheintrag vom 21. April 1915 fest:

*„Sah heute um zehn vor elf 16 Schwäne. Eines meiner überwältigendsten Erlebnisse! Bei Gott, welche Schönheit! Sie kreisten längere Zeit über mir. Entschwanden dann im Dunst der Sonne wie ein glänzendes Silberband. Ihre Rufe des gleichen Holzbläserstyps wie bei Kranichen, aber ohne Tremolo. Eher der Trompete verwandt ... Ein tiefer Refrain, der an das Weinen eines kleinen Kinds erinnert. Naturmystik und Lebensangst! Das Finalthema der Fünften Sinfonie: legato in den Trompeten!!“*

Doch wie so oft in der Kunst ergab sich ein ganz anderes Bild, als der Komponist seine Ideen zu Papier brachte. Die Trompeten greifen das Thema erst gegen Ende der Sinfonie auf, wenn das Tempo breit wird, in Vorbereitung auf die lange, dramatischen Schlusssteigerung – Sibelius versieht es mit dem Vermerk *nobile* (erhaben). Wie aus den Tagebucheinträgen hervorgeht, bezeichnete er dieses wunderbare Thema im Verlauf des Schaffensprozesses immer wieder als „Schwanenhymne“. Wenn man die Hörner im letzten Satz hört, mag man sich den langsamen, mächtigen Flügelschlag von Schwänen vorstellen; die Holzbläsermelodie darüber erinnert an den Gesang und das lange

Decrescendo nach der magischen Modulation (von der Grundtonart Es zu C) bildet den Punkt, an dem die Vögel aufhören, ihre Kreise zu ziehen, und die Sonne entschwinden „wie ein glänzendes Silberband“.

„Lebensangst“ aber findet sich hier weitaus weniger als in der dunklen, unheilvollen Vierten Sinfonie – tatsächlich wurde die Fünfte Sinfonie auch „Sibelius' Eroica“ genannt (und teilt die gleiche Grundtonart mit Beethovens „Heroischer“ Sinfonie). Dennoch gibt es Momente, an denen die Fünfte Sinfonie den Schmerz und die düstere Innenschau des vorausgehenden Werks aufzugreifen scheint: so in den reibungsvollen Dissonanzen des finalen Crescendos (nach der „Schwanenhymne“ auf den Trompeten) sowie in dem düsteren, klagenden Fagottsolo im Herzen des ersten Satzes. Es ist nicht alles eitel Sonnenschein – mit ein Grund dafür, warum der finale Triumph so überzeugend wirkt: Die Sinfonie musste sich zu diesem Punkt regelrecht durchringen. Auch die Arbeit des Komponisten war ein Ringen. Es dauerte mindestens fünf Jahre, und zwei große Revisionen, bis das Werk seine heute bekannte Form erhielt.

Ein wunderbares, Erwartungen schürendes Hornthema leitet den ersten Satz (*Tempo molto moderato*) ein. Daraus erwachsen organisch zwei große Crescendi, die jeweils in einem aufregenden, kurzen Trompetenruf gipfeln. Darüber legt sich sogleich ein Schatten in Form von unheimlich raschelnden Streichern und einem klagenden Fagottsolo. In der ersten Version der Sinfonie (1915) endet der erste Satz hier; es folgt ein schnelleres Scherzo. Doch Sibelius kam die Idee, das Scherzo aus dem *Moderato* hervortreten zu lassen, und er schuf damit einen der bemerkenswertesten Übergänge in der Musik. Ein weiteres natürliches Crescendo beginnt, das Hornthema wird erneut von den Trompeten aufgegriffen, dann beginnt die Musik – zunächst kaum wahrnehmbar – immer schneller zu werden. Beim Erreichen des finalen *Più presto* wirken Energie und Tempo geradezu elektrisierend auf den Zuhörer – ein musikalisches Erlebnis, das an einen Ritt auf Stromschnellen erinnert. Und doch ist der gesamte Prozess völlig nahtlos und organisch; wie ein Zeitraffer-Film vom Wachstum einer Pflanze, von der Saat bis zur vollen Blüte.

Im Anschluss daran bietet das *Andante mosso* eine gewisse Entspannung. Es handelt sich im Wesentlichen um eine Variation über ein volksliedartiges Thema, das am Anfang auf *pizzicato* spielenden

Streichen sowie Flöten zu hören war. Doch unter der Oberfläche treten bisweilen Spannungen zutage – in Form von Holzbläterschreien über ominösen Paukenwirbeln oder den bedrohlichen Blechbläsercrescendi gegen Ende des Satzes.

Das Finale (*Allegro molto*) beginnt mit einem flinken, luftigen Tanz für tremolierende Streicher; gelegentlich malen Holzbläser, Hörner und Pauken dunklere Schattierungen. Dann ertönt die „Schwanenhymne“ in voller Pracht auf den Hörnern, bald kommen hohe Holzbläser hinzu. Diese Musik wird mehr oder weniger in Gänze durch gedämpfte Streicher, in der entfernten Tonart Ges, wiederholt, während die Vogelrufe in flüsternden Flöten und Klarinetten vernehmbar sind. Dann wird das Tempo breiter; die Stimmung wirkt angespannt und erwartungsvoll, bis die „Schwanenhymne“ glorreich in den Trompeten wiederkehrt – zunächst noch leise, doch mit wachsender Intensität hin zum dissonanten Schlusscrescendo. Einen Augenblick herrscht die „Lebensangst“ vor, aber es dauert nicht lange, bis eine glühende Apotheose der „Schwanenhymne“ für allen Schmerz und Kampf entlohnt. Die Sinfonie endet mit sechs schlaghammerartigen Akkorden des Triumphs, gespielt vom gesamten Orchester.

### SINFONIE NR. 7 IN C-DUR, OP. 105

Unsicherheit und Depressionen befielen Sibelius erneut, als er mit der Arbeit an seiner Siebten Sinfonie begann. Offiziell gilt sie als sein letztes sinfonisches Werk, doch es ist mehr als wahrscheinlich, dass er im Verlauf der 1930er Jahre noch eine achte Sinfonie vollendete. Diese fiel jedoch den eskalierenden Selbstzweifeln des Komponisten zum Opfer und wurde vernichtet. Tagebucheinträge aus der Entstehungszeit der Siebten Sinfonie bezeugen extreme Stimmungsschwankungen:

3. Oktober 1923: „*Das Leben ist für mich vorbei ... Diese schreckliche Niedergeschlagenheit – die Aino [Sibelius' Frau] nicht versteht, die mir aber vererbt worden ist. Diese Scheu, dieses mangelnde Selbstvertrauen sind der Grund, warum Aino und die Kinder in ihrem Leben nie genügend Unterstützung erhalten.*“

23. Oktober 1923: „*Welch unerträglich schwierige Zeiten ich doch gerade durchlebe! Vielleicht die dunkelsten in meinem ganzen Leben.*“

31. Oktober 1923: „*Arbeite an einem neuen Stück. Bin bester Laune. Das Leben ist reich und tiefgründig.*“

Interessanterweise spricht Sibelius von einem „neuen Stück“ und nicht etwa einer „neuen Sinfonie“. Bei ihrem ersten Erscheinen trug die Siebte Sinfonie den Titel *Fantasia sinfonica* – wie das Tongedicht *Pohjolas Tochter* von 1906. Während der Revision der Fünften Sinfonie fünf Jahre später zog Sibelius kurzzeitig in Betracht, die letzten beiden Sätze herauszustreichen und nur den ersten Satz unter dem gleichen Titel zu veröffentlichen. Glücklicherweise ließ er von diesem Vorhaben ab. Man versteht aber seine Zweifel während der Entstehungsphase des Werks, das wir als seine Siebte Sinfonie kennen. Allerdings dachte er 1918, ganz zu Beginn seiner Arbeit, in sinfonischen Kategorien und sprach von einer „*siebenten Sinfonie. Lebensfreude und Vitalität gemischt mit appassionato Passagen. In drei Sätzen – der letzte ein ‚hellenistisches Rondo‘.*“ Während der Proben nach Vollendung des Werks 1924 schrieb er selbstgewiss: „*Ein großer Erfolg. Es besteht kein Zweifel: Mein neues Werk ist eines meiner besten. Ton und Farbe beide kraftvoll.*“

Sinfonien in nur einem Satz waren in den 1920er Jahren noch eine relative Seltenheit. Das offenkundigste Beispiel – Schönbergs Erste Kammersinfonie von 1906 (Orchesterarrangement 1922) – hält sich an Abschnitte, die leicht als traditionelle sinfonische Bestandteile (erster Satz, Scherzo, langsamer Satz usw.) erkennbar sind. Sibelius' Siebte Sinfonie aber ist radikal anders. Eines ihrer beeindruckendsten Merkmale ist ihre Nahtlosigkeit. Wie in dem viel bewunderten ersten Satz der Fünften Sinfonie (eigentlich ein Moderato und beschleunigendes *Scherzo* in Einem) lässt sich kaum sagen, wo der eine Satz endet und der nächste beginnt – und ob die Bezeichnung „Sätze“ überhaupt angemessen ist. Ein langes *Adagio* leitet die Siebte Sinfonie ein; den Höhepunkt bildet das feierliche Posaumenthema. Das Tempo nimmt allmählich zu, zunächst kaum merklich, doch bald mit zunehmender Dynamik. Daraus wiederum entwickelt sich ein flinkes *Vivacissimo* – ein *Scherzo*? Doch dann werden die tanzenden Streicherfiguren geschmeidiger und das große Posaumenthema kehrt zurück (nun in Moll). Man meint, zwei Tempi gleichzeitig zu hören, oder, bildhaft ausgedrückt, einen mächtigen Berg hinter vorbeiziehenden Sturmwolken zu erspähen. An seinem Höhepunkt beginnt dieses zentrale *Adagio* erneut voranzustreben – und, kaum

dass man sich dessen bewusst wird, hat sich schon ein *Allegro molto moderato* eingestellt. Just als dieses einen neuen Satz zu bilden scheint, gibt es eine kurze Pause, bevor die Musik wieder Fahrt aufnimmt; ein *Vivace* mündet in ein langes *Presto crescendo* mit hämmernden, pulsierenden Streichern. Am Höhepunkt tritt das Posaenthema in Erscheinung, nun in seinem ursprünglichen leuchtenden C-Dur. Dies führt zu einem elementaren Höhepunkt, der von einem aufregenden Ruf der Hörner markiert ist. Langsam bringen die Streicher die Musik zur Ruhe – das Tempo ist nun wieder ganz klar *Adagio*. Nach einer kurzen Rückschau durch das Posaenthema (und erneut Hörner) baut sich die Musik zu einem überwältigenden Schluss hin auf – ein felsenartiges *Crescendo*, das, von Blechbläsern und Pauken unterstrichen, zu einer leidenschaftlichen Auflösung in C-Dur in den Streichern führt.

Sibelius mag zum Zeitpunkt der Komposition nicht gewusst haben, dass dies seine letzte Sinfonie sein würde. Als denkwürdigen Lebewohlgruß an das Medium, in dem er brillierte, könnte man sich jedoch kaum ein passenderes Werk vorstellen.

## EN SAGA: TONDICHTUNG, OP. 9

Das Jahr 1809 markierte für Finnland den Übergang von der schwedischen zur russischen Vorherrschaft. Erst 1917 erfolgte die Unabhängigkeit von Russland. Obwohl die finnische Sprache in der Anfangszeit weitgehend verboten war, gab es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erste Anzeichen einer eigenständigen finnischen Literatur. Die Sprache gewann allmählich an Ansehen, doch erst 1902 erhielt sie auch offiziell den gleichen Status wie Schwedisch. Gleichzeitig drohte Russland damit, die Autonomie der Finnen ganz abzuschaffen, und drängte ihnen gezielt russische Kultur und Bürokratie auf. Vor diesem Hintergrund gelangte Sibelius zu seiner künstlerischen Reife als Komponist.

Der aus einer schwedischsprachigen Familie stammende Komponist war fasziniert vom finnischen Nationalepos *Kalevala*, einer 1835 erschienenen Sammlung alter finnischer Sagen, und beschäftigte sich in den 1890er Jahren intensiv mit der finnischen Sprache und Kultur. Im Jahr 1891, kurz nach seiner Rückkehr vom Musikstudium in Wien

und Berlin, begann er mit der Arbeit an der Tondichtung *En Saga* („Eine Sage“), welche er 1892 fertigstellte. Im Anschluss an die von ihm selbst dirigierte Uraufführung zog er jedoch die Originalpartitur zurück. Heute hört man das Werk fast durchwegs in der überarbeiteten Fassung von 1902.

Obwohl der Titel an alte skandinavische Epen denken lässt, bezieht sich diese musikalische „Sage“ auf keinen bestimmten Inhalt. In späteren Jahren sagte Sibelius, dass sich in der Stimmung des Stückes sein eigenes Wesen offenbare: So betrachtet handelt es sich wahrlich um die Reise einer Seele durch eine übernatürliche Landschaft. Gleichzeitig war es das erste wichtige Werk des Komponisten mit einem spezifisch finnischen Charakter – *En Saga* machte die nationale Musik Finnlands zu einem künstlerischen Gegenstand.

Ein Hornmotiv kündigt das erste Hauptthema an; nur angedeutet von der Trompete kommt es in den Fagotten, Cellos und Kontrabässen zur vollen Entfaltung. Diese melancholische und feine Melodie wurde von den finnischen Volksliedern, die Sibelius mit Begeisterung studiert hatte, zwar inspiriert, aber nicht direkt aus ihnen entlehnt. Sie trägt die Musik mit Leidenschaft zu einem Höhepunkt, an dem alle vier Hörner *chiuso* (mit der Hand gestopft) gespielt werden, wodurch eine besondere, metallische Klangfarbe entsteht. Aus den Resten dieser Melodie erwächst das nächste Thema, ein einfaches, aber rhythmisches Lied auf den Violas. Sibelius setzt dazu einen Kontrast in Form eines stark akzentuierten Einsatzes der Streicher von anfangs gar martialischer Natur. Eine heftig rhythmische Passage für das gesamte Orchester kündigt die triumphale Rückkehr des ersten Themas in den Hörnern an und wächst unablässig zu einem anhaltenden Höhepunkt an, an dem die Blechbläser dominieren. Nach einer besinnlichen Melodie auf zwei Oboen präsentiert die Klarinette das Hauptthema in seiner schlichtesten und ergreifendsten Form und führt damit das Werk zu einem ruhigen Schluss.

Stephen Johnson

Übersetzung: Katja Klier

# HALLÉ MUSIC DIRECTOR SIR MARK ELDER

## FIRST VIOLINS

Lyn Fletcher *Leader* #†  
Paul Barritt *Permanent*  
*Guest Leader* \*  
Sarah Ewins  
Tiberiu Buta  
André Swanepoel \*  
Zoe Colman  
Peter Liang  
Philip Brett #†  
Steven Proctor #†  
Michelle Marsh  
Victor Hayes  
Nicola Clark #†  
John Gralak  
Helen Bridges  
Anya Muston #†  
Alison Hunt #†  
Hugh Blogg \*  
Sarah White  
Susan Voss \*  
Sarah Fletcher \*

## SECOND VIOLINS

Eva Thorarinsdottir #†  
Catherine Yates \*  
Philippa Jeffery \*  
Paulette Bayley  
Rosemary Attree #†  
Elizabeth Bosworth  
John Purton \*  
Hannah Smith  
Grania Royce  
Caroline Abbott  
Christine Davey \*  
Kate Marsden #†  
Sarah Percy #†  
Sian Goodwin  
Robert Adlard # \*†  
Susan Voss #†  
Susannah Simmons \*

## VIOLAS

Timothy Pooley  
Julian Mottram \*  
Tom Beer  
Piero Gasparini  
Robert Criswell  
Sue Baker  
Sue Voysey \*  
Martin Schäfer #†  
Chris Emerson  
Gemma Dunne  
Fiona Stunden #†  
Cheryl Law #†  
Ian Fair \*

## CELLOS

Nicholas Trygstad  
Simon Turner  
Dale Culliford  
David Petri \*  
Jane Hallett  
Clare Rowe  
Julie-Anne Manning  
Amy Jolly #†  
Jessica Hayes \*  
Esther Harriott #†

## DOUBLE BASSES

Roberto Carrillo-  
Garcia  
Daniel Storer #†  
Yi Xin Han  
Beatrice Schirmer  
David Ayre \*  
Rachel Meerloo #†  
Natasha Armstrong #†  
Diane Clark \*  
Sian Holland \*

## FLUTES

Katherine Baker  
Joanne Boddington \*  
Steph Tepper #†

## OBOES

Stéphane Rancourt  
Hugh McKenna  
Virginia Shaw

## CLARINETS

Lynsey Marsh  
Rosa Campos-  
Fernandez

## BASSOONS

Gretha Tuls #†  
Graham Salvage \*  
Ben Hudson #†  
Helen Peller \*

## HORNS

Laurence Rogers  
Tom Redmond  
Julian Plummer  
Richard Bourn  
Andrew Maher \*  
Roger Clark #†

## TRUMPETS

Gareth Small  
Kenneth Brown  
Tom Osborne #†  
David Hooper \*

## TENOR TROMBONES

Katy Jones #†  
Davur Magnussen \*  
Roz Davies

## BASS TROMBONE

Adrian Morris

## TUBA

Ewan Easton MBE

## TIMPANI

John Abendstern

## PERCUSSION

David Hext †  
Harry Percy †  
Mark Wagstaff †

# Symphony No.5 only

\* Symphony No.7 only

† En Saga only

Track 1–3 pub. Wilhelm Hansen  
Track 5 pub. Breitkopf & Härtel

SYMPHONY NO.5 RECORDED IN CONCERT IN THE  
BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER 6 NOVEMBER 2014 AND  
IN REHEARSAL

SYMPHONY NO.7 RECORDED IN CONCERT IN THE  
BRIDGEWATER HALL, MANCHESTER 18 MARCH 2010 AND  
IN REHEARSAL

EN SAGA RECORDED IN THE BRIDGEWATER HALL, 7  
NOVEMBER 2014

PRODUCER AND BALANCE ENGINEER STEVE PORTNOI  
ASSISTANT ENGINEERS NIALL GAULT, GRAHAM JACOB,  
JEREMY OXLEY  
EDITOR AND MASTERING STEVE PORTNOI

**CD HLL 7543**