

Att bryta sig igenom

– om åtta takter och deras betydelse i Sibelius femte symfoni

Av Anders Tykesson

*Denna underbara logik
som behärskar ett konstverk,
är ju det tvingande.*

Konstnärlig forskning har att göra med de skapande processerna. Reflektion över konstnärlig praktik, undersökning av kreativa funktioner och studium av interpretations- och improvisationsvägar hör till forskningsområdet. Kärnan är – som i all konstnärlig utövning – mötet och dialogen med konstverket. I forskningen både utmanar och utmanas därför subjektiviteten och resultaten handlar mera om erfarenheter än om precisa svar.

Musikalisk gestaltning är ett av ämnesområdena inom den konstnärliga forskarutbildningen. Interpretation och interpretationsforskning har här självfallet en framträdande plats – också med analytiska förtecken. Följande artikel behandlar processer inom det musikaliska verket, i detta fall Sibelius femte symfoni. Undersökningen är en reflektion över vilken roll ett kortare kulminationsförlopp spelar i verkets helhet, vilket i sin tur ger interpretatoriska aspekter på verket.

År 1907 träffades Jean Sibelius och Gustav Mahler då den senare, i egenskap av dirigent, besökte Helsingfors. Knappt 30 år därefter skildrade Sibelius mötet i Karl Ekmans biografi: ”Kontakten mellan oss knöts under några promenader, varunder vi diskuterade musikens stora frågor på liv och död” (Ekman 1956, s. 267).¹ Som båda varandes symfoniker – men av helt olika kynnen – dryftade de symfonins väsen. Sibelius framhöll att han ”beundrade dess stränghet och stil och den djupa logik, som skapade ett inre samband mellan alla motiv”. På detta svarade Mahler med det ofta citerade: ”Nein, die Symphonie muss sein wie die Welt. Sie muss alles umfassen”.

1 Avsnittet i Ekmans bok tycks vara Sibelius enda bevarade skildring av mötet med Mahler. Den år 2005 utgivna dagboken påbörjades först 1909. Det bör också nämnas att Sibelius tog avstånd från Ekmans biografi. Sista dagen han skrev i dagboken (14.1.1944) antecknade han: ”Alltsedan Karl Ekmans bok om mig utkom har boken förbittrat mitt liv och gjort det grått: Huru många sömnlösa nätter jag och Aino haft är icke att räkna. K. Ekman har lagt i min mun saker som jag ej sagt. Ävenså är den tendentiös”. (Sibelius 2005, s. 338). Äktheten i biografins återgivande av Sibelius och Mahlers samtal kan alltså ifrågasättas både ur tidsaspekten – de 28 åren mellan händelsen och utgivningen av boken – och ur tillförlitlighetsaspekten. Vad Sibelius, enligt Ekman, yttrat om symfonins väsen överensstämmer dock med hans mening som den framstår i flera citat, återgivna i detta arbete.

Det som skiljer Sibelius från Mahler är en vilja till koncentration grundad i det tematiskt-motiviska materialet. ”Jag tänker låta de musikaliska tankarna och deras utveckling i min anda, bestämma formen”, skriver han i sin dagbok (8.5.1912; Sibelius 2005, s. 138). Båda tonsättarna tolkar naturen, men Sibelius är inte epikern som, likt Mahler, målar upp sin värld med alla dess kategorier av ångest och jubel. Ändå motsägs inte Sibelius symfoniska programförklaring av Mahlers svar. En Sibelius-symfoni kan i sin tematiska koncentration – och just genom den – rymma en hel värld. Man frestas att citera en annan symfoniker, Anders Eliasson, som med anknytning till Mahler-citatet säger: ”Om man betraktar ett grässtrå med en liten lus på och man gör det tillräckligt ingående kan man inte komma ifrån att det är självaste hela tillvaron man håller på att penetrera” (Bergendal 2001, s. 66).

Symfoni nr. 5

Den 26 oktober 1914 noterar Sibelius i sin dagbok att han börjat på allvar med sin femte symfoni. ”I hög härlig stämning då smidet på temata etc. vidtar” (Sibelius 2005, s. 201). Symfonin skulle framföras i två skilda versioner innan tonsättaren, efter ytterligare en omarbetning, kunde uruppföra den slutgiltiga tredje versionen den 24 november 1919.

Partituret till den första versionen från 1915 är förkommet men har kunnat rekonstrueras med hjälp av ett komplett stämmaterial i Sibelius kvarlåtenskap. Denna version är också tillgänglig på CD², vilket möjliggör en jämförelse med den definitiva versionen. Av 1916 års version är vare sig partitur eller kompletta orkesterstämmor bevarade – med undantag för en intakt kontrabasstämma som ger en långt ifrån fullständig bild av den andra versionen. I övrigt återfinns enskilda stämmor med revideringar för 1919 års version (Tawaststjerna 1996, s. 50–51).

De referenser till Sibelius skissböcker som Sibeliusbiografen par préférence, Erik Tawaststjerna, gör i fjärde delen av sin monografi, ger möjligheter att få en bild av Sibelius skapelseprocess i allmänhet och tillkomsten av den femte symfonin i synnerhet. Verket utvecklades dessutom i växelverkan med den sjätte symfonin, fullbordad 1923, vilket framgår av att teman och motiv flyttats mellan de tänkta verken. Här ska endast nämnas att bland utkasterna i skissböckerna figurerar den femte symfonins inledande horns signal sida vid sida med det breda finaltemat. De sammanhang jag här ska behandla har existerat på ett tidigt stadium i verkets tillkomstshistoria.

2 BIS CD-800 och 863.

En symfonisk brygga

Det möjligen mest betydelsefulla steget i utvecklingen mot den definitiva symfoniversionens arkitektoniska form, var sammanslagningen till en helhet av ursprungets både första satser – det inledande *Tempo molto moderato* kom att utmynna i *Allegro moderato*. Denna förändring, som fanns redan i den andra versionen från 1916, innebär inte endast att de båda delarna knyts ihop och tillsammans bildar symfonins första sats. I de åtta takter som utgör ”bryggan” – Tawaststjernas benämning på övergången mellan delarna – får satsen också en säregen kulmination av närmast magisk karaktär, med en central roll i musikens utveckling i verket.

Sibelius femte symfoni är mångomskreven och möjlig att studera genom en rad olika analytikers ögon och öron.³ Märkligt nog har flertalet analyser i det material jag haft att tillgå – vilket bl.a. omfattar de framstående Sibeliuskännarnas texter – inte fäst något större avseende vid den symfoniska bryggan. En författare nämner den t.o.m. som en ”diskret övergång” (Parmet 1955, s. 76). I den amerikanske musikforskaren James Hepokoskis analys framstår den dock som ett väsentligt uttryck för den förnyelse av symfoniformen som Sibelius representerar (Hepokoski 1993, s. 6 m.fl.).

En belysning av avsnittet förutsätter en kännedom av den musik som föregår bryggan, alltså symfonins öppning och första del, omfattande ungefär åtta minuters speltid.

Symfonins ”urmotiv” är den inledande hornsignalens fyra första toner (*notex. 1, nästa sida, t. 1–2*). Den egentliga urcellen är träblåsarnas tretonsmotiv i de tredje och fjärde takterna, som först i den femte utvecklas till fyra toner. I sin första version började nämligen symfonin med vad som skulle bli den slutgiltiga versionens tredje takt, med träblåsarnas motiv över harmoniken i vilande ackord. I omarbetningen fick musiken en kort introduktion och träblåsarfigurerna kan uppfattas som rytmiskt förtätade svar på hornets inledning. Följaktligen betraktar jag urmotivet som både tre- och fyrtonigt.

Symfonins absoluta inledning är det vilande ackordet i två horn och puka. I detta växer hornsignalens första ton som kompletterar ackordet och ger sig upp i den melodiska slingan (första tonen vilar kvar i andrahornet). Den harmoniska förändringen sker på signalens slutton efter de två markerade höjntonerna.

Genom denna inledning öppnas ett spelrum för verket. Den vilande klangen i de dova hornen och pukans mullrande virvel skapar en rumsdimension, en känsla av rymd. Med den svaga nyansen ges ett intryck av avlägsenhet varur hornsignalen kommer. Den blir därmed en signal till lystring. I romantisk tradition har valthornet ofta förknippats med naturskildring och även här iscensätts en bestämd klangmiljö vari flöjterna och oboerna utökar rumsdimensionen med sina höga rop.

3 I inledningen till sitt arbete om utvecklingen av formellt tänkande i Sibelius symfonier, ger Veijo Murtomäki en god översikt över den dittillsvarande Sibeliusforskningen (Murtomäki 1993, s. 2–8).

Tempo molto moderato

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) includes staves for fl. ob., fl. cl., cor., and timp. Dynamics include *p*, *mf*, and *poco f*. The second system (measures 5-7) includes staves for ob., cl., cor., and fg. Dynamics include *mf*. The third system (measures 8-10) includes staves for cl., fl. ob., cor., fg., and timp. Dynamics include *cresc.* and *f*. The fourth system (measures 11-12) includes staves for ob., cor., and timp. Dynamics include *mf*. The score is in 12/8 time and features woodwinds (flute, oboe, clarinet, cor), strings, and timpani.

Notex. 1. Sibelius: Symfoni nr 5, op. 82, sats 1, takterna 1–12 (partitursidorna 3–5).
 Copyright © 1920 Edition Wilhelm Hansen AS, København. Tryckt med vänligt tillstånd
 från förlaget; gäller samtliga här använda notexempel.

Att bryta sig igenom



Notex. 2. Sats I, takterna 20–22: flöjter, oboer och klarinetter (partitursidorna 6–7).



Notex. 3. Sats I, takterna 17–18: flöjt och klarinett (partitursidorna 5–6).

Utvecklingen av hornsignalen och urmotivet är enkel att följa. Efter det att de tre tonerna åter blivit fyra får de en sextondelssvans ur vilken det föds ett nytt motiv med parallella terser (takt 11–12). Den hittillsvarande ljusa Ess-durtonaliteten får en mörkare färgning genom mollterserna. Satsens första del kan ses som en serie bilder eller händelser. Stråkarna, som pauserar i det först beskrivna, sätter in med ett accentuerat ackord och en stigande rörelse, över vilken de höga träblåsarna spelar ett tydligt utmejslat motiv, påminnande om ett fågelskri. Detta betraktas ofta som satsens andratema (t.ex. Hepokoski 1993, s. 64; *notex.* 2). Efter två ackordiska episoder (9:2 resp. 10:2)⁴, den första expanderande till en höjdpunkt, den andra en ostinatoartad återgång, upprepas förloppet som en varierad repris.

En liten kromatisk rörelse i flöjt och klarinett just där stråkarna gör entré (*notex.* 3) – genom halvtonsåtergångarna utan tvekan besläktad med det därpå kommande ”fågelskriet” – får stor betydelse i den fortsatta musiken. Motivets karaktär är genom kromatiken elegisk. Efter att ha återkommit i hornen (20:2) är det utgångspunkt för en accelererande rörelse i stråkarna över vilken solofagotten, först tillsammans med klarinetten, sedan ensam, utvecklar motivet i sin klagosång (föredragsbeteckningarna är *lugubre* och *patetico*). I en högspänd stegring förenar sig det skriande med det elegiska (25:1). Musiken går in i det skede som ska leda över till satsens andra del.

Den linje stråkarna bygger upp besvaras av träblåsarnas och hornens synkoperade figurer – också med ursprung i det kromatiska motivet – och linjen bryts två gånger av träblåstremolon utmynnande i hornaccenter. En stigande ackordrörelse i blecket leder till den avgörande kulminationen, dvs. ”bryggan” som intresset i denna text ska koncentreras till (bryggan består av takterna 106–113; *notex.* 4, *följande sidor*).

Fundamentet i kulminationen är tunga ackord i horn, tromboner och fagotter accentuerade med pukvirvlar. En rest av det elegiska motivet är de högre träblåsarnas

⁴ Hänvisning till symfonins studiepartitur (Wilhelm Hansen No. 2103 B) med sidnummer och takt-nummer på angiven sida.

104

107 *poco a poco meno moderato al*

Notex. 4. Sats 1, takterna 104–124 (partitursidorna 28–31; ”bryggan” består av takterna 106–113). Forts. nästa sida.

sekundsynkoper. I fokus står urmotivet som i breda ansatser, med en lång första ton, lyfts fram i trumpeterna. Två gånger är motivet tretonigt, därpå fyrtonigt med större omfång, varpå nyansen blir svagare, artikulationen lättas upp och ”sextondelssvan- sen” övertas av träblåsarna. Samtidigt övergår tromboner och horn till fagottfiguren från satsens inledning. Tempot ökar *poco a poco meno moderato al Allegro moderato*.

De åtta takterna är en motivisk och harmonisk upprepning av satsens inledning från den tredje takten – där alltså symfonins ursprungliga version tog sin början – men i en helt annan skepnad och med en helt annan karaktär och dessutom förflyttad till H-dur.

Den nya tempobeteckningen innebär en definitiv förändring: istället för urmoti-

Att bryta sig igenom

111

mf *mp marc.* *mp* *mp*

cor. tbn. *mf* *p* *pp*

mf *cresc.*

mf *dim.*

(♩ = ♩.)

114 **Allegro moderato (ma poco a poco stretto)**

mezzo *dim. molto* *ppp*

f *mp* *mf*

cor. *poco f* *mp*

fig. *f* *dim. molto* *p* *dim.* *pp* *mf*

mp *mf*

Notex. 4. Forts. från föregående sida.

vets utveckling till sextondelsmotivet med parallella terser och en mörkare stämning (*notex. 1, s. 78, t. 11–12*) är musiken plötsligt inne i allegrodelen (*notex. 4, t. 114*). Det nya temat är framsprunget direkt ur den föregående musiken med ”sextondelssvanen” som en upptaktsfigur som återkommer i temats upprepning (*t. 121*). Efter första delens episoder flödar musiken nu obruten till satsens slut – den andra delens speltid är ungefär fem minuter.

Övergången mellan satsens delar är en stegring till kulmination, men inte av det slag som leder från den tredje satsen till finalen i Sibelius andra symfoni. I detta verk driver uppladdningen ovillkorligt ända fram till finalen och kulminerar på dominantackordet före det hymnliknande finaltemat. En liknande form har överled-

ningen till finalen i Beethovens femte symfoni där själva kulminationen är finalens början. Övergången mellan långsamt och snabbt tempo är heller inte byggt som inledningen till de wienklassiska symfonierna vilka i ett brett tempo stannar upp på fermat eller med ett kort accelerando glider in i huvudsatsen. I den femte Sibelius-symfonin kulminerar musiken i och med bryggan, för att gradvis övergå i allegrot.

Skiktbildning och polyrytmik

Vari ligger magin i dessa åtta takter? Jag återvänder till den första delen. Den spelas *molto moderato* i 12/8-takt, en taktart som aldrig får en enhetlig betydelse. Rytmen skiftar mellan den fria inledningen, synkoperade rörelser, en duolindelning i den expanderande ackordepisoden (9:2 resp. 18:2) och fagottsångens flytande rytm över de flimrande stråkarna. Efter uppladdningen kommer så bryggan.

Bakom trumpeternas signaler, träblåsarnas oktaver, bleck-fagottackorden och pukvirvlarna finns något helt annat, som både klangligt och rytmiskt skiljer sig från den övriga orkestern. Jag syftar på stråkarnas ackordrörelser som i ”efterslagsfigurer” formerar en sexdelning, en bestämd 6/4-takt, av 12/8-takten. Stråkarna är förenade med resten av orkestern, men agerar samtidigt på egen hand. Deras avvikande figurer skapar en klanglig skiktbildning med en uttalad polyrytmik. Som en symfonisk kulmination är detta avsnitt, vad jag kan finna, unikt i Sibelius musik. Kanske finns här en orsak till att så få analytiker ägnat uppmärksamhet åt denna viktiga övergång. Har man betraktat den som en episod vars existens bara kan motiveras av uppgiften att sy ihop symfonisatsens ursprungligen separata delar?

När tempot ökar och bleckblåsskiktet försvagas och lättas upp tar stråkarna den rytmiska ledningen och fortsätter på samma sätt in i allegrodelen. Med samma puls är notvärdena fördubblade, vilket innebär att fyra 3/4-takter som motsvarar en 12/8-takt i det tidigare, nu klingar som två 3/2-takter!

Träblåsarnas sextondelsfigurer i bryggans två sista takter inordnar sig i 6/4-takten och ur dessa kommer det nya temat, regelbundet grupperat i åttataktperioder – enligt notationen. En blick i partituret vid *Allegro moderato*s början ger en tydlig bild av den rytmiska ambivalensen. Violoncellernas och kontrabasarnas fjärdedelar med efterslag i de höga stråkarna bildar tydliga 3/2-grupperingar (som är en direkt fortsättning av 6/4-grupperingarna i det tidigare). Lika tydlig – inte minst genom artikulationsbågarna – är de höga träblåsarnas 3/4-takter. Men med stråkarnas ackompanjemang blir ljudbilden en annan: det nya temat låter sig inordnas i 3/2-takten liksom dess föregångare, sextondelsfigurerna, gjort redan i 6/4-grupperingarna. 3/2-takten blir så övertygande att den fortsätter också när stråkarna lämnar sina efterslagsfigurer och går in i vad som synes vara 3/4-takt (31:10). Inte förrän det nya temat landar i symfonins första tydliga kadens, i H-dur med en hemiolgrupp i flöjter och violiner, avslutas 3/2-perioderna (32:11–33:2). Först här kommer musiken in i en övertygande

3/4-takt som flödar i fortsatta jämna åttataktperioder tills kadensen upprepas, nu i symfonins huvudtonart Ess-dur (39:1).

I första satsens kulmination har ett nytt rytmiskt moment tillkommit och i det rytmiskt-klangligt säregna avsnittet föds den nya musiken. Detta är bryggans magi. Några analytiker betraktar bryggan som avslutning på satsens första del, andra som början på den andra. I de båda påståendenas förening ligger sanningen: bryggan är både ett mål och en ny början, *Allegro moderato* förlöses i kulminationen av *Tempo molto moderato*. Den engelske musikkännaren Burnett James påtalar den tydliga gränsdragningen mellan satsens delar ”på pappret”, medan den klingande verkligheten förenar delarna i en enda helhet: ”the whole process is a masterful example of the true art of transition” (James 1983, s. 93).

Få forskare och skribenter har ägnat den ofta egenartade rytmiken i Sibelius musik någon särskild uppmärksamhet. Ett undantag är den engelske musikforskaren Lionel Pike som i sin bok om Beethoven, Sibelius och den ”djupa logiken” behandlar Sibelius femte symfoni – och Beethovens fjärde och åttonde – i ett särskilt kapitel om rytm (Pike 1978, s. 117–145). Pike understryker hemiolrytmen – framträdande redan i hornsignalen – som ett av de rytmiska mönstren i symfonin, dock utan att särskilt behandla det polyrytmiska skeendet i bryggan eller början av allegrodelen.⁵ Han framhåller att Sibelius ofta övergår omärkligt från en typ av rörelse till en annan och att han även simultant förenar två rörelsemönster.

Pike menar att rytmiken och behandlingen av tonaliteten hör nära samman i symfonin, såtillvida att fri rytmik ofta medför tonal rörelse och kromatik. Med en fast ackompanjerande rytm etableras istället tonarten. I den femte symfonins första sats kan man konstatera att hela den första delen med sin fria och oregelbundna rytmik saknar tydliga kadenser. Huvudtonarten Ess-dur förändras mot ess-moll i sextondelsmotivet (*notex. 1, s. 78, t. 11*) och passerar för några takter H-dur, för att vid stråkarnas entré (6:1) gå över i en mycket kromatiserad G-durtonart. Några takter in i den varierade repriserna (12:3) kan man åter betrakta Ess-dur som en grundtonart.

I uppladdningen till bryggan landar det första träblåsartremolot på ett B⁷-ackord (26:4), det andra på ett F^{#7}, de båda dominanterna i respektive huvudtonarten Ess-dur och bryggans tonart, H-dur. Harmoniken i takterna före bryggan går mot H-dur med dominanten som sista ackord (*notex. 4, s. 80–81, t. 105*). Men i själva bryggan vänder harmoniken tillbaka en kvint till C^{#m}/E följt av H/D[#], om man så vill H-durs subdominant och tonika som växlar genom de åtta takterna (*t. 106–113*). Tonarten är inte tydligt etablerad. Men med stråkarnas fasta rytm styr musiken in i allegrot som med tydliga kadensrelationer slår fast tonaliteten. Återstoden av satsen växlar mellan H-dur och Ess-dur.

5 Pike menar att de två sista av symfonins sex slutackord omfattas av en hemiol; de utgör andra resp. tredje slaget i en 3/1-takt (Pike 1978, s. 138).

Sonatform eller vad?

Flera av symfonins analytiker ägnar stort intresse åt att försöka – med skiftande framgång – foga in första satsen i en sonatform. Några avser hela satsen, andra första delen. Sibelius kan i flera avseenden – t.ex. i sitt fasthållande av tonaliteten – betraktas som traditionalist. Men i fråga om formen var han knappast en sådan. Han skrev sin musik vid en tid när världen – också den musikaliska – förändrades i sina grundvalar. Den första symfonin tillkom under 1800-talets sista år, nr. 2 och 3 under det nya århundradets första decennium. Modernismen gjorde sitt genombrott och till dess uppgörelser med romantiken hörde avvisandet av monumentalformerna symfoni och symfonisk dikt. Enligt Karl Ekman var Sibelius efter fullbordandet av den fjärde symfonin 1911, tveksam i sin hållning till det symfoniska skapandet: ”Jag var ytterst osäker om jag över huvud skulle gripa mig an med en ny symfoni. Jag har fått lida mycket för att jag framhärdat i att skriva symfonier i ett tidevarv, där snart sagt alla tonsättare sökt sig till andra uttrycksformer” (Ekman 1956, s. 326).⁶ En öppen inställning till symfonibegreppet kan dock skönjas i dagboken. I november 1914 skriver Sibelius: ”Detta med mina sinfonier! Måhända har namnet skadat dem. Men – då de äro – faktiskt äro sinfonier. Begreppet måste utvidgas. Har åtminstone hjälpt till!” (21.II.1914; Sibelius 2005, s. 204-205).

I sin bok om Sibelius femte symfoni tar James Hepokoski fasta på Sibelius överväganden beträffande de egna dödförklarade formerna. I spänningen mellan besattheten av det statiska – t.ex. motiviska upprepningar, orgelpunkter och långsamma harmoniska förändringar – och en fallenhet för det mera linjärt-progressiva – mål-inriktade motiviska processer – sökte Sibelius återskapa den symfoniska formen. Hepokoski menar att den ”historisk-estetiska svagheten” att bibehålla den treklångsbaserade tonaliteten måste balanseras av en extraordinär formell koncentration. Det innebar för Sibelius en strävan att skapa vad Hepokoski kallar ad hoc-strukturer, mindre grundade på den traditionella formläran än på den inre logik tonsättaren fann i det valda materialet. 1912, året efter fullbordandet av den fjärde symfonin, hade han skrivit i sin dagbok att de musikaliska tankarna och deras utveckling i hans ande skulle få bestämma formen. Hepokoski summerar: ”Each major composition after the Fourth Symphony represents a relatively unmoored structural experiment that seeks its own course in uncharted formal waters” (Hepokoski 1993, s. 20–21).

Utvecklingen ledde Sibelius fram till den sjunde symfonin som med sina olika delar är komponerad i en enda sammanhängande sats. Men hans ambivalens inför det nya formidealets förening med den gamla traditionstyngda symfoniformen avspeglar sig i symfonins ursprungliga titel. När den uruppfördes i Konsertföreningen i Stockholm 1924 kallades den *Fantasia sinfonica*. Ett steg på vägen mot denna totala satsfusion var alltså den femte symfonin – för ett ögonblick också den på väg att bli

6 Beträffande Sibelius uppfattning om Ekmans biografi, se not 1.

en symfonisk fantasi omfattande den första satsen med de båda sammanlänkade delarna.⁷

Hepokoski ser Sibelius kompositioner som ingående i den arsenal av ”deformationer” av formlärans standardstrukturer som uppträtt sedan 1870-talet (Hepokoski 1993, s. 5). I sin analys betraktar han femte symfonin mer i form av processuella strukturer än arkitektoniska former. Med utgångspunkt i Sibelius förkärlek för uppprepning talar han om ’rotational form’. Satserna delas in i större avsnitt (’rotations’) vari olika figurer, motiv, teman etc. presenteras för att sedan utvecklas i nästa avsnitt (Hepokoski 1993, s. 58–84).⁸ Till första satsen hör också ”genombrottsformen” (’The breakthrough deformation’): någon till synes ny företeelse bryter in och förändrar musikens karaktär och förlopp. Genombrottet här är de åtta takternas överledning som således är en avgörande händelse i verkets form (Hepokoski 1993, s. 6).⁹ Hepokoskis analysmodell är tilltalande eftersom den prioriterar skeendet och den motiviska utvecklingen i musiken. Genom att formen betraktas som en produkt av processen möjliggör analysen en interpretation av verket.

De åtta takterna och den teleologiska formen

Bland de koncept, i vilka Hepokoski summerar Sibelius symfoniska tänkande efter Symfoni nr. 4, finns också den *teleologiska*, vars hela innehåll är riktat mot ett mål, en *telos* (grek. *telos*, ’slut’) (Hepokoski 1993, s. 26–27). I Sibelius symfonier har denna form en anknytning till den för senromantiken arketytiska symfoniska formprincipen, som innebar en riktning mot finalsatsen – med förebilder i Beethovens femte och nionde symfonier. Men den är framför allt en konsekvens av motivisk utveckling i verken. Ett exempel är den tredje symfonin, med sin tvådelade sista sats. I den första scherzoartade delen framträder fragment vilka samlar sig till *telos*, det hymnartade temat i den avslutande delen.

Den femte symfonins teleologiska form strävar ända fram till de sex markerade

7 Den 22.4.1919 meddelar Sibelius i dagboken: ”Sinfonia V – mirabile, för att [ej] säga, horrible dictu est – färdig i sin slutliga form”. (Sibelius 2005, s. 285). Men den 28.4. skriver han: ”Strukit sats II och III i sinfonin. Den Ista satsen är en sinfoni och *tål ej någon fortsättning*. Däri har hela mitt arbete bottnat!!! Skall jag kalla den ‚Symphonie in einem Satze’ eller symphonische Fantasia! Fantasia sinfonica I?”. (ibid., s. 285–286). Men åter den 6.5: ”Sinfonien blir, som ursprungligen i 3 satser. Alla hos renskrifvaren”. (ibid., s. 286).

8 Hepokoski delar in första satsen enligt följande: *Pre-rotational incipit (bars 1–2)*; *Rotation 1, bars 3–35 (referential statement: ’expositional space’)*; *Rotation 2, bars 36–71 (complementary rotation/ ’developmental exposition’)*; *Rotation 3, bars 72–105 (developmental space/transition)*; *Rotation 4, bars 106–586 (scherzo; ’recapitulatory space’)*.

9 I den traditionella sonatformen inträffar genombrottet i eller vid slutet av genomföringen. I Sibelius symfonin kan således första satsens andra del betraktas som en (varierad) repris. Jag har dock avstått från presentera sonatformsanalyser av satsen eftersom jag finner sådana irrelevanta för en interpretation av verket.



Notex. 5. Sats 3, takterna 426–431, trumpet (partitursida 129).



Notex. 6. Sats 1, takterna 218–230, trumpet (partitursidorna 39–40).

och pausomgivna slutackorden som är den slutliga kulminationen av finalens ”svingande svantema”¹⁰ (*notex. 5*). Detta temas embryo kan man finna redan i urmotivet i första satsens inledning: det ursprungligen tretoniga motivet i tredje takten gör sitt stigande språng på ett kvintintervall – den ”svingande” rörelsen i finaltemat börjar med den stigande kvinten. I urmotivet föregås språnget av ett sekundsteg. Satsens andratema, ”fågelskriet” (*notex. 2, s. 79*) har samma figur i sin mellersta tretonsgrupp; de omgivande grupperna består av fallande steg och språng. I satsens första kulmination, vari den expanderande ackordepisoden utmynnar, tar de tre trumpeterna över: de spelar en dissonerande signal, en stigande och därpå fallande kvart. Figuren kan uppfattas som en erinran om den inledande horns signalen och är samtidigt en första antydning av den ”svingande” rörelsen. (10:1; på motsvarande ställe i den varierade repriserna, 19:1, består motivet endast av den stigande kvarten). Hornsignalens motsvarighet i den varierade repriserna är en dialog mellan trumpet och flöjter (11:4–12:4). Då första satsen kulminerar i ”bryggan” behåller trumpeterna urmotivet och med dess fortsättning i ”sextondelssvansen” – här i dubbla flöjter, oboer och klarinetter – röjer det vägen för den nya Allegro-musiken.

Inledningsdelens bilder eller händelser får aldrig riktigt etablera sig. Man kan uppfatta de båda expansionerna (de stegrande ackordiska avsnitten 9:2 och 18:2) som en kamp. Men efter sina kulminationer följs de av de ostinatoartade, kanske resigne-

10 Beteckningen ”svingande” är Tawaststjernas. Temats anknytning till svanar härstammar bl.a. från Sibeliuss dagboksanteckning den 21.4.1915: ”Såg idag tio före elfva 16 Svanor. Ett af de största intrycken i mitt lif! Herre Gud denna skönhet! De kretsade länge och väl öfver mig. Försvunno i sol-diset som ett silfverband, hvilket då och då blänkte till. Lätet af samma träblåstyp som tranornas men utan tremolo. Svanornas närmar sig mera trumpeteten, ehuru sarrusofonklangens är tydlig. [...] Naturmystik och lifsve! V Sinfonins finaltema: [temat nedtecknat ...] Varit således i helgedomen i dag den 21 april 1915”. (Sibeliuss 2005, s. 225).

rade, återgångarna – den andra utmynnande i den elegiska fagottsången. För att vinna kampen och nå den ljusa värld som öppnar sig i *Allegro moderato* måste urmotivet, som i inledningen framträdde i flöjternas och oboernas ”utrop”, bokstavligen *bryta sig igenom* ackordblocken. ”Bryggan” är målet för satsens första del och avgörande för musikens fortsatta utveckling; den styr musiken vidare mot dess *telos*.

Efter allegrotemat och H-durkadensen (33:1–2) flödar musiken vidare i figurer med stigande sekunder, kvarter och kvinter, som ett slags efterspel till temat. Urmotivet har definitivt bytt miljö och genom sin ”svingande” gestik pekar det framåt mot finaltemat. Detsamma gör solotrumpetens tema vid den andra kadensen. (39:1) I sina intervall och figurer anknyter det till urmotivet – nu i ett slags scherzotappning (*notex. 6*) – och de stigande sprången till den upprepade tonen *b* som vänder i nedåtgående ger en antydning av finaltemat. Trumpettemat varierar i ett slags fortspinningar och leker med taktarterna genom hemiolacenter (41:8 och följande uppslag). I det fortsatta flödet återkommer trumpeterna med urmotivet som en signal (55:6) och som upprepade figurer i *Presto* (60:5). Den ytterligare tempoökningen i *Più Presto* (64:5) innebär att takterna grupperar sig fyra och fyra och slutackordet inträffar på obetonad taktadel. Flödet stannar upp först när musiken tystnat. En fortsättning är nödvändig: andra satsen följer.

I några ödesmättade takter i den andra satsen gör trumpeterna ett kraftfullt utspel med stigande kvint tillsammans med oboer och klarinetter (93:1). I finalen pauserar de sedan (med undantag för några pedaltonstakter) fram till det avslutande *Largamente assai* (129:2; *notex. 5*) då det svingande finaltemat lyfts upp i ett triumfatoriskt crescendo. Den motiviska metamorfosen får en klanglig enhet: trumpeterna tar över urmotivet redan i första satsens första kulmination, ger det dess genombrott och för det slutligen till dess *telos*.

Den finske musikforskaren Eero Tarasti menar att en *telos* skapas med hornets motiv i symfonins öppning bl.a. genom de öppna kvint- och kvartintervallen som inte fylls ut förrän i symfonins avslutning (Tarasti 2002, s. 95). Symfonins helhet bygger verkligen på en spänning från början till slut, men verkets fullbordan sedd som komplettering av de tomma intervallen genom skalrörelserna i slutet av verket, tycks, enligt min mening, mera ligga på ett idémässigt än på ett lyssningsrelaterat plan.

Hornsignalens öppna karaktär synes mig bero på temats utformning som ett figurerat dominantkvart- och dominantkvartsextackord. Det betydelsefulla är att dominantkvarten *ess* aldrig får upplösas till *d*, den tonartsbestämmande inledningstonen. Öppenheten eller obestämdheten går vidare genom första delens avsaknad av tydliga kadenser. I den andra delen kommer kadenserna, men i musikens ständiga flöde. Det obetonade slutackordet föregås av det oupplösta dominantkvartackordet över bastonen *ess* – i flöjter, oboer och violiner figurerat som urmotivet. Denna harmoniska ofullkomlighet bäddar naturligtvis för den fortsatta spänningen mot finalen och dess slut.

Satsövergången i symfonins ursprungliga version

Den första satsen, benämnd *Tempo moderato assai*, i den första, fyrsatsiga versionen av femte symfonin hade stora likheter med den definitiva versionens första sats fram till den första uppladdningen efter ”fagottsången” (satsens början med motsvarigheten till den slutgiltiga versionens tredje takt har redan behandlats).¹¹ Istället för de tremulerande träblåsarackorden (26:3) fortsatte andratemat i stråkarna omväxlande med varianter av hornsignalen tillsammans med två stigande ackordrörelser i bleck och träblåsare. Slutligen upprepade stråkarnas pizzicato urmotivet och musiken slutade plötsligt med sista takt delen följd av en fermat över taktstreck.

Andra satsen, benämnd *Allegro comodo*, började i Ess-dur med 64 takter, som var något av en scherzoartad upprepning av början på första satsen. Avsnittet byggde på urmotivet och den följande utvecklingen med parallella tersfigurer. Efter detta övergick tonarten i H-dur och musiken fortsatte där det nuvarande *Allegro moderato* börjar, till största del i likhet med detta. Satsen slutade dock vid nuvarande *Più Presto* (64:5) – detta sista avsnitt saknas i ursprungsversionen.

När man betraktar den ursprungliga symfonin gör man det med facit i hand – Sibelius definitiva lösning av sitt symfoniska problem. Detta faktum gör det möjligt att ställa frågan: Vari låg ofullkomligheten i ursprungsversionen?

Där den inledande delen, med sin episodiska struktur senare skulle samla ihop sig, och spänningsmässigt gå mot sin kulmination, lät alltså Sibelius musiken dra sig tillbaka och plötsligt klinga ut i Ess-dur, huvudtonarten. Den spänning som byggts upp i och mellan de olika avsnitten fick aldrig sin urladdning. Ville tonsättaren möjligen vänta med denna och spänna bågen över hela verket fram till de avslutande ackorden? Det måste nämnas att de sex slutackorden var fem och endast fungerade som bleckaccenter på vilande stråk- och träblåsackord. Den oerhörda kulmination som hela verket nu mynnar ut i var alltså inte heller fullt så övertygande i ursprungsverket.

Avbrottet gjorde att Sibelius fick börja om i Ess-dur i andra satsen med en reminiscens av den första, innan den nya musiken kunde släppas fri i H-dur, i den version vi känner. Sambanden mellan satserna fanns där, men inte övergången, det koncentrerade förlopp där den första musiken kulminerar samtidigt som den nya skapas. Verket gick miste om den process där de rytmiska skikten är simultana och stråkarnas stora tretakter styr in i det förnyade materialet.

11 För de båda tidigare versionerna av symfonin redogör Tawaststjerna 1996 på olika ställen, även med jämförande tabeller, samt Hepokoski 1993, s. 43–53.

Den underbara logiken

I ett brev till sin förtrogne Axel Carpelan skriver Sibelius 1909: ”Du nämner om motiv de där äro besläktade m.m. Allt sådant jag omedvetet gjort. Efteråt kan jag ju konstatera ett och annat, men man blir ju i det stora hela dock ett verktyg. Denna underbara logik (låt oss kalla den Gud) som behärskar ett konstverk, är ju det tvingande” (20.7.1909; Tawaststjerna 1996, s. 65).

För interpreten och åhöraren kan motivisk utveckling och tematiska förbindelser mellan skilda musikaliska skeenden i ett verk upplevas i flera dimensioner. Det kan röra sig om rytmisk likhet i förändrad melodisk skepnad, eller motsatsen, återkommande melodik med förändrad rytmik. Ofta finner man endast en samstämmighet i gestiken. Vad man uppfattar bygger naturligtvis på subjektiv upplevelse. Hur ett motiv utvecklas är också en subjektiv akt, kanske dold för en enkel analys. Kanske också dold för det skapande subjektet – att döma av brevet till Carpelan tycks Sibelius ha upplevt det så i sitt komponerande. Vad han egentligen menade med den tvingande logiken vet vi inte, men att döma av citatet i dess helhet har den att göra just med motivisk utveckling. Det åhöraren upplever som logiskt i musiken har förmodligen med ett slags organisk utveckling att göra. Eero Tarasti menar att lyssnaren identifierar organisk musik som en levande organism vilken imiterar en naturlig process. Genom denna identifikation upplever människan en enhet med naturen. Oorganisk musik däremot, framhäver människans separation från naturen, i en kritisk distans. Som oorganisk framhåller Tarasti seriell eller annan ”förprogrammerad” musik (Tarasti 2002, s. 17). Den organiska musiken, som skulle återförena lyssnaren med kosmos, liknar i sitt varande och handlande naturens inneboende utvecklingspotential. Tarasti betonar därvid den teleologiska formens betydelse – musiken måste upplevas som ”målinriktad” för att vara organisk. Som exempel använder han det ovan nämnda resonemanget om öppningen av Sibelius femte symfoni och dess samband med symfonins slut (Tarasti 2002, s. 95).

Genom analys finner man tematiska och motiviska samband och utvecklingsprocesser i Sibelius musik. Gränserna för hur långt sökandet efter förbindelser kan gå sätter analytikern. Det är inte svårt att finna analyser som konstaterar sammanhang långt utöver vad örat uppfattar.¹² Var gränsen för det uppfattbara går kan bara den enskilde lyssnaren avgöra.

Är det möjligt att förstå och uppfatta, att i musiken identifiera den logik som för Sibelius var det tvingande? Hur den formade och vad den bestämde vara meningsfullt kunde bara en person uppfatta – Jean Sibelius. Jag skriver *uppfatta*, därför att för Sibelius var logiken bestämmande. Skapandet var en brottningskamp med

12 Ett exempel på detta finner jag i Lionel Pike's Beethoven, *Sibelius and the 'Profound Logic'*. I kapitlet ”The Thematic Approach” menar han att symfonins material finns i fyra tongrupperingar i de tre första takterna. Respektive grupp eller motiv identifieras i verket i olika skepnader, oberoende av rytmisk gestalt, i både inverterad och omvänd intervallordning och med skiftande intervallstorlek (Pike 1978, s. 16–17).

det tvingande. ”Hvadan denna själsspänning och ångest då jag smider mina toner? Detta ‚måsta‘! Tvånget att skriva det fullt riktiga. Inga kompromisser.”, skriver han i dagboken (8.6.1918; Sibelius 2005, s. 274). Kampen kan anas i den femte symfonins tillblivelsehistoria, t.ex. hur det organiska växte fram i de åtta takter som förenar de båda delarna i första satsen. Delar som genom bryggan dem emellan förmodligen upplevs som avsevärt mera meningsfulla – logiska – än när de är separerade i symfonins första version. Genialiteten hos Sibelius var, menar jag, att han skapade musik som i sina organiska former appellerar till så många lyssnare och som så många människor kan identifiera sig med. Det är förstås en truism, men ändå värd att påpeka: i upplevelsen av Sibelius musik kan vi förstå dess logik.

Tolkning och gestaltningsmässiga konsekvenser

Tolkningen av verket – i framförandet såväl som mottagandet – är interpretens och lyssnarens uppgift. I fråga om Sibelius femte symfoni kan vi göra oss relativt välinformerade om skapelseprocessen – genom tonsättarens skisser, vad vi vet om de olika versionerna och genom de insikter dagboksanteckningar och brev ger. Allt detta är givetvis bara fragment och som tolkare eller lyssnare är det *musiken* vi tolkar. Sibelius har själv fjärrmat sig och överlämnat musiken med dess mening och innehåll – och dess logik.

I mötet mellan verket och våra erfarenheter uppstår tolkningen och vi skapar en värld av musiken. Frågar vi vad symfonin handlar om, vilket dess egentliga innehåll är, kan vi gå till tonsättaren själv. Vid den ofta omskrivna nordiska musikfesten i Köpenhamn sommaren 1919 blev Sibelius intervjuad av Berlingske Tidende:

Varför heter er [V] symfoni ingenting?

– Det kan en symfoni inte. Vad i all världen skulle den heta. Det är ju ren musik. Inte litteratur.

– Vad förstår ni med ren musik?

– Musikaliska tankar.

– Vad är då musikaliska tankar?

– Tankar, som endast kan uttryckas i musik, naturligtvis. Är det inte självklart? Om jag kunde uttrycka detsamma i ord som i musik så skulle jag naturligtvis nyttja mitt språk. Musiken är självständig och långt rikare. Musiken börjar där språkets uttrycksmöjligheter upphör. Därför skriver jag musik.

[...]

– Den stämning som ni lägger in i en komposition kan alltså uppfattas olika?

– Naturligtvis. Jag skriver det som jag känner, och andra förstår det som de kan. Därför har musiken, den rena musiken, inget litterärt innehåll. Den är endast musik och uttrycker endast musik.¹³

Om vi söker detta den ”rena” musikens innehåll kan vi inte gå förbi de musikaliska

13 Berlingske Tidende 10.6.1919, översatt och återgivet i Tawaststjerna 1976, s. 310.

tankarna, det ”inre sambandet” i musiken. Symfonins logik förenar komponistens skapande, interpretens reproduktion och lyssnarens mottagande. Jag menar att denna logik är tvingande också i tolkningen och gestaltningen av verket. Här handlar det inte om formandet, ”smidandet” i kompositionsprocessen, men väl om verkets realisering i klingande tid. Musikens inneboende logik tvingar fram en gestaltning som är en organisk växt från hornsignalen till slutackorden. Denna process uppfattar jag som symfonins mening och innehåll, dess ”handling”. Efter det att spelplatsen har etablerats med horn-pukackordet kallar hornsignalen till lystring. Det ligger nära till hands att utläsa en ”kämpande idé” i den första delens musik, med dess olika bilder eller episoder som samlar sig i stegringsförlopp. De åtta takternas överledning är det genombrott som måste ske för att andra delens ljusa musik ska förlösas. Från genombrottet kan musiken inte annat än flöda i ett oavbrutet förlopp som sträcker sig till dess att *Più Presto* klingat ut. Detta är naturligtvis en gestaltning av mänskligt liv och handlande. Överledningen, som en följd av ett organiskt växande, innefattar i sig en logik – kulmination och förlossning.

Logikens krav på gestaltningen av de åtta takternas ”brygga” blir ett tydliggörande av de klangliga skikten och deras roller i skeendet (*notex. 4, s. 80–81*). Själva kulminationen är de accentuerade blåsarackorden med pukvirvlar. Ackorden ger incitamentet till trumpeternas insatser som växer ur ackorden och bryter sig ur dem i crescendoerande gester. Stråkarna spelar de stigande efterslagsfigurerna från början i *fortissimo*, efter fyra takter *meno f*, men bör trots detta göra sig alltmer gällande då blåsarackorden minskar i volym. Den rytmiska grunden går följaktligen gradvis över i stråkarnas 6/4-grupperingar. Samtidigt som nyansen blir svagare och trumpeternas artikulation lättas upp, riktas intresset mot ”sextondelssvansen” i de höga träblåsarna (med styrkegraden *fortissimo*) som i överledningens sista takt inordnar sig i stråkarnas rytm. Allt försiggår i det tidigare nämnda *poco a poco meno moderato* och övergången till *Allegro moderato* döljs i själva förloppet. Man konstaterar: vi är igenom!

En bukolisk, kosmisk, eller vårlig symfoni

Karl Ekman karakteriserar Sibelius femte symfoni som ”ett alltigenom monumentalt verk, där mästarens skapande ande svävar likt en örn i solen över en söndrad och förpinad värld. [...] ett uttryck för sin upphovsmans starka under lidanden tillkämpade optimism i en ond och urvriden tid; [...] ett upplyftande vittnesbörd om en stor människas tro på livets evigt förnyande makt [...]” (Ekman 1956, s. 327).

Erik Tawaststjerna beskriver symfonin i termer av både antika herdestämningar och kosmiska begrepp. ”Den bukoliska signalen” är hans benämning på hornets inledning. Uttrycket ”bukolisk” har i en idylliserande nyans med herdelivet att göra. Men stråktremolon och stegvis framskridande teman ger Tawaststjerna illusioner av eterns brus i kosmos, medan svingande teman avtecknar sig som planeters rörelser.

Han finner en kosmisk anknytning, men i motsats till Tarasti förlägger han den fjärran från människan (Tawaststjerna 1996, s. 326). I ett annat sammanhang skriver Tawaststjerna att Sibelius själv anknyter symfonin till naturupplevelser som vårliga ljusfenomen, svanars flykt i april och höstens jorddoft (Tawaststjerna 1997, s. 145).

En mycket personlig tolkning gör den finske musikforskaren Ilmari Krohn, som gjort ingående analyser av alla Sibelius symfonier, utgivna på 1940-talet. I en anda av wagnersk ledmotivsteknik tolkar Krohn in ett stämningsinnehåll i verken. Några av hans motivbenämningar i den femte symfonin ger en uppfattning om hans upplevelser av verket: vårmotivet (urmotivet), kvittermotivet ("sextondelssvansen"), solvärmemotivet (fagott-hornfiguren i inledningen; alla tre återfinnes i *notex. 1, s. 78*), himlavalvsmotivet (andratemat; *notex. 2, s. 79*) och livsmotivet (trumpettemat i *Allegro moderato; notex. 6, s. 86*). Beskrivningen av bryggan är i sanning målande – här återgiven närmast som en kuriositet:

Den efter nattligt halvdunkel uppnådda fasta grunden företräds inte av huvudtonarten utan av [H-durtonaliteten], vars karaktär av glimmande morgonljus präglar känslan av stilla visshet. (Faran är överstånden, hoppet om välsignad skörd är tryggt). [...] Vårmotivet smattrar i trumpeterna tillsammans med en jublande antecipation av de två begynnelse-tonerna i oktaverade träblåsare. Stråkarna hälsar den uppgående solen med jublande tillrop i brutna ackordföljder, som dock dämpas något vid sommarvärmemotivets inträde. Slutligen lugnar sig hela orkestern tills träblåsarnas kvittermotiv i en glädjefylld stegring ansluter sig till mellansatsens inträde [...] (Krohn 1946, s. 157).¹⁴

Mänsklig, jordisk, levande

Efter urpremiären av symfonins första version skriver Sibelius i sin dagbok: "Skam till sägandes igen på Sinfoni V. Brottas med Gud. Jag ville gifva min nya sinf. en annan – mera mänsklig form. Mera jordisk, mera levande" (26.1.1916; Sibelius 2005, s. 243). Drygt sex år tidigare hade han kallat den underbara logiken Gud – den tvingande logiken som behärskar ett konstverk. Vad innebar då brottningen med Gud? Hur skulle symfonin bli mera mänsklig, jordisk och levande? Låg problemet i den organiska utvecklingen som måste följa den djupa, tvingande logiken? Vi vet att redan i symfonins andra version som uppfördes 1916, jämnt ett år efter den första versionens premiär, var första och andra satserna förenade genom bryggan.

År 1919, samma år som symfonin slutgiltigt fullbordas, publiceras en kort essä, *Konst och ansvar*, av den då unge ryske språkfilosofen Michail Bachtin (1895–1975). Han skriver där:

14 I en bilaga till den utgivna dagboken återges några anteckningar från åren 1945–46 vari Sibelius (på finska) kommenterat Krohns analyser: "De bilder Ilmari Krohn tycker sig se i mina symfonier har roat mig. De är naturligtvis hans och ingen annans". (Sibelius 2005, s. 347, 495).

En helhet kallas mekanisk om dess enskilda element endast förenas i tiden och rummet av ett yttre samband och ej genomsyras av innebördens inre enhet. Delarna i en sådan helhet är främmande för varandra, även då de ligger intill varandra och berör varandra.

Tre områden inom den mänskliga kulturen – vetenskapen, konsten och livet – får sin enhet först i personligheten, som förenar dem med sin enhet. Men detta samband kan bli något yttre, mekaniskt. Och tyvärr är ofta så fallet. Vanligen är människan och konstnären naivt, mekaniskt förenade i en personlighet; [...]

Då människan är i konsten, är hon inte i livet, och tvärtom. Mellan dem finns ingen enhet och i inre avseende genomtränger de inte varandra ömsesidigt inom personlighetens enhet.

Vad garanterar det inre sambandet mellan personlighetens element? Endast ansvarets enhet. För det som jag förstått och upplevt i konsten är jag skyldig att svara med mitt liv, så att allt det som jag upplevt och förstått inte skall vara verkningslöst i livet. (Bachtin 1991, s. 5).

I samtalet med Mahler hade Sibelius framhållit sin aktning för logiken som skapar ett inre samband mellan alla motiv. I brevet till Carpelan uppfattar han logiken så tvingande att han benämner den Gud. Det är förmodligen inte fel att betrakta *motivens inre samband* som liktydiga med den *innebördens inre enhet* Bachtin talar om.

Sibelius ville ge sin symfoni en mera mänsklig, jordisk och levande form. Levande – vi kan associera till det organiska växandet från embryot i urmotivet, genom motivets genombrott och vidare fram till *telos* och slutlig kulmination. Mänsklig och jordisk – också det ett organiskt växande, inte oberört av smärta och lidande, men målinriktat med ett motiv som måste ”igenom”. Liv och konst förenas i en enhet som, enligt Bachtin, endast ansvaret borgar för – ett ansvar på liv och död!

Är det i dessa banor Sibelius tankar rör sig när han i maj 1918 – de tre symfonierna nr. 5, 6 och 7 är då under arbete – skriver till Axel Carpelan?:

Som alltid [är] det skulpturella mer framträdande i min musik. Deraf detta smidande på den etiska linjen, som tar mig helt och där jag måste koncentrera mig och hålla ut. [...]

Som alltid är jag mina tematas slaf och underkastar mig deras fordringar. Af allt ser jag huru mitt innersta förändrat sig sedan 4^{de} sinfoniens tider. Och dessa mina sinfonier äro ju mera trosbekännelser än öfriga verk (Brev 20.5.1918; Tawaststjerna 1996, s. 271).

Brottningskampen fortsätter. Till den hör tvivlet på det egna skapandet som då och då gör sig påmint, i så hög grad att den femte symfonin höll på att bli ”så godt som nykomponerad” med en helt ny första sats! (ibid., s. 270).

Men året därpå kan Sibelius – nu i en annan sinnesstämning – delge vännen den klarhet han efter mycket tvivel vunnit:

Haft dessa dar en stor stund. Så klart åter. Min Vte symfonis 1sta sats är... af det bästa jag komponerat (Brev 23.2.1919; ibid., s. 301).

Litteratur

- Bachtin, Michail 1991: "Konst och ansvar". I Michail Bachtin *Det dialogiska ordet*. Sv. övers.: Johan Öberg. Gråbo: Antrophos, s. 5–6.
- Bergendal, Göran 2001: "Anders Eliasson". I *33 nya svenska komponister*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, s. 61–70.
- Ekman, Karl 1956: *Jean Sibelius och hans verk*. (Rev.; första upplaga 1935) Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- Hepokoski, James 1993: *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge University Press.
- James, Burnett 1983: *The Music of Jean Sibelius*. Rutherford m.fl.: Farleigh Dickinson University Press.
- Krohn, Ilmari 1946: *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*, Bd II. Helsingfors: Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, B VIII.
- Murtomäki, Veijo 1993: *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. Helsingfors: Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis.
- Parmet, Simon 1955: *Sibelius symfonier: En studie i musikförståelse*. Stockholm: Gebers.
- Pike, Lionel 1978: *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic': Studies in Symphonic Analysis*. London: The Athlone Press.
- Sibelius, Jean 2005: *Dagbok 1909–1944*. Utgiven av Fabian Dahlström. Helsingfors och Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.
- Tarasti, Eero 2002: *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin och New York: Mouton de Gruyter.
- Tawaststjerna, Erik 1996: *Jean Sibelius. Åren 1914–1919*. Stockholm: Atlantis.
- Tawaststjerna, Erik 1997: *Jean Sibelius. Åren 1920–1957*. Stockholm: Atlantis.

Summary

To break its way through

– eight bars and their significance in Sibelius' Fifth Symphony

In October 1914 Sibelius wrote in his diary that he had started to seriously work on his Fifth Symphony. Not until five years later the finale version of the symphony had its premiere, preceded by two earlier versions. Already in the second version Sibelius had joined the first and the second of the originally four movements into one. The bridge passage consists of eight bars, which are the culmination of the first part, *Tempo molto moderato*. At the same time, the second part, *Allegro moderato*, is born out of this culmination. The initial original motive of the symphony makes a "breakthrough" in the bridge passage, which makes the way for the next part.

In letters and in his diary Sibelius wrote about the logic of the musical material as "imperative" to his creative process. The bridge passage in the first movement of the Fifth Symphony seems to be a consequence of the logic; the motive must break its way through the chord-blocks to reach the bright character of the *Allegro moderato*.

Consequently, an interpretation of the symphony should also take its point of departure in this inherent logic – as an organic development from the initial horn signal to the six final chords of the last movement.

Om författaren

Anders Tykesson (f. 1956) är utbildad kyrkomusiker och teoripedagog vid Musikhögskolan i Stockholm, med bl.a. Valdemar Söderholm, Lars-Erik Rosell och Bo Wallner som lärare. Han har själv varit verksam som lärare i musikteori vid Musikhögskolan, Göteborgs universitet, där han också varit utbildningsledare för musikerutbildningen. För närvarande är han doktorand i musikalisk gestaltning vid samma institution, numera med namnet Högskolan för scen och musik. Doktorandprojektet ägnas musikteori som verktyg i musikalisk interpretation.